HISTOIRE GÉNÉRALE

DE

L'ARCHITECTVRE

8445. — PARIS, IMPRIMERIE A. LAHURE
9, RUE DE FLEURUS

HISTOIRE GÉNÉRALE

DE

L'ARCHITECTVRE

PAR

DANIEL RAMÉE

ARCHITECTE

Ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.
ESCHYLE, *Choéphores*, v. 900.

RENAISSANCE

PARIS

Vve CH. DVNOD, ÉDITEVR

QVAI DES GRANDS-AVGVSTINS, 49

M DCCC LXXXV

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE TROISIÈME. — RENAISSANCE

ITALIE

FRANCE

ALLEMAGNE ET PAYS-BAS

ANGLETERRE

ESPAGNE

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ERRATA

Page 233, septième ligne du haut, sur le côté oriental au lieu de la côte orientale.

Page 333, treizième ligne du haut, 28 août au lieu de 8 août.

Page 363, troisième ligne du haut, 28 août au lieu de 8 août.

PRÉFACE

On a cité et l'on cite souvent encore la Renaissance des lettres et des arts, cet inappréciable bienfait social, en ne la considérant que sous le rapport de la recherche et de la découverte des textes des classiques grecs et latins et de la forme nouvelle donnée aux œuvres d'architecture, de sculpture et de peinture.

Mais la Renaissance dans sa véritable acception, dans son acception générale, est plus profonde et plus étendue : c'est le jugement et la condamnation irrévocables de la féodalité et du catholicisme dans la société européenne, c'est la négation de l'usurpation des droits illégitimes de tous genres dont s'étaient saisies violemment deux classes, l'aristocratie nobiliaire et l'ordre ecclésiastique. Sans les bienfaits innombrables de l'évolution de l'esprit il y aura bientôt quatre siècles, on en serait presque encore aux temps d'un Grégoire VII, d'un Innocent III, d'un Philippe Auguste et d'un Charles-Quint.

L'exposition de la Renaissance et de ses conséquences n'a donc été faite que partiellement, d'une manière fragmentaire, ne touchant pas au principe de la monarchie ni aux dogmes ainsi qu'à la discipline de l'Église romaine. Pourquoi? Peut-être par pusillanimité, peut-être aussi par indolence, paresse et ignorance, ou bien par ce qu'on nomme bienséance, convenance et par crainte de secouer, d'ébranler l'édifice social, qui tombe cependant en ruines de lui-même, gangrené qu'il est depuis des siècles. Non seulement on n'a pas étudié la Renais-

sance sans préoccupation de ses causes, mais on a encore omis d'en démontrer les effets, et ce que ces effets ont déjà produit, et ce qu'ils doivent produire encore. Cet oubli, volontaire ou intentionnel, a déjà amené la révolution de 1789 et d'autres depuis, dues à l'ignorance du développement des lois sociales, à l'égoïsme d'une caste nouvelle, à la myopie intellectuelle.

En nous mettant à l'œuvre d'écrire l'histoire des monuments d'architecture de la Renaissance, nous avons été embarrassé pendant un moment de l'absence de documents positifs et certains, révélateurs des causes qu'ils offrent dans leurs formes, documents qui existent cependant en grand nombre, mais qui sont disséminés accidentellement dans de nombreux volumes où on ne les croyait pas ensevelis.

Il ne s'agissait pas seulement d'enregistrer une nomenclature sèche et chronologique d'œuvres d'architecture depuis la fin du quinzième siècle jusqu'à nos jours. Notre volonté était d'exposer les causes qui ont porté les siècles à employer plutôt telle forme que telle autre dans l'expression du génie de l'architecture. Nous avons donc compris la nécessité d'entrer de plain-pied dans la philosophie de l'histoire, sans préoccupation aucune, afin d'exposer les éléments constitutifs d'une telle histoire, éléments que nous avons pu rassembler non sans peine, pour mener à bonne fin notre œuvre, bien entendu autant que nos forces le permettaient.

Les beaux et sérieux travaux des grands hommes de la Renaissance, leur exposition philosophique des instincts et des penchants de l'homme, exposition développée dans une direction réglée et d'une fraîcheur juvénile, révéla dès cette époque l'engourdissement qui provenait d'un savoir autoritaire et officiel, loin de toute vérité réelle et pratique, et contre lequel s'éleva du centre commun une activité intellectuelle abondante et libre, en opposition tranchée d'un vagabondage sans dessein, se perdant dans des spéculations stériles, souvent par trop naïves, ainsi que dans des disputes oiseuses d'écoles, enrégimentées pour ainsi dire en corps, presque en maîtrises. La

Renaissance a éduqué les intelligences, leur a inculqué le sentiment de l'indépendance de l'esprit, la faculté d'apprécier le beau, les aspirations à la recherche de la vérité qui se justifie par elle-même, sans empiètements significatifs sur la volonté et l'action. La Renaissance eut l'influence la plus décisive sur le fond et la forme dans la métamorphose et le perfectionnement de tous genres des travaux scientifiques. En un mot, elle fit des hommes en place des machines humaines qui vivotaient.

Les lettres grecques remirent l'humanité européenne sur le chemin que lui frayait son génie, mais qui avait été fourvoyée dans une voie tracée par un orientalisme mystique et, par conséquent, superstitieux et fanatique. La Renaissance a réveillé et fécondé l'ardeur pour la science, nulle ou étouffée depuis des siècles. Elle fit rattacher les systèmes philosophiques des anciens à la vie réelle; fatigué des idées imaginaires écloses dans un Orient dégénéré et stérile, on se saisit enfin des principes élaborés par un peuple le plus profond en philosophie théorique et praticable, tout étant dans la nécessité de lutter avec une hiérarchie haineuse, implacable et vindicative. La lutte commencée au quinzième siècle n'est point encore terminée. Mais le génie aryan est vainqueur sur toute la ligne des combattants, l'obscurantisme mis en déroute bat en retraite et voit avec effroi le sol se dérober sous lui. La science achèvera d'anéantir les restes insalubres du passé que les pionniers ont commencé à ébranler depuis quatre siècles.

Ce livre ne plaira pas à tout le monde. Mais qu'est-ce que cela fait? Il est pensé et écrit avec une entière indépendance; nous avons rapporté ce que nous croyons la vérité, avec preuves à l'appui. L'historien ne doit pas avoir de parti pris, il doit être impartial, il ne doit pas dissimuler, comme on le fait trop souvent, ce qui, dans l'histoire, pourrait heurter les idées traditionnelles en désaccord avec la véracité historique. Au surplus, nous écrivons pour des hommes et non pour de grands enfants.

Il existe encore des doctrines naïves, niaises même, qu'on

s'efforce non seulement de conserver et d'étayer par de pures hypothèses enfantines, et qui ne supportent pas le crible de la raison et de la science : ces doctrines sont maintenues par les uns par l'ignorance et la superstition, et par les autres par l'inconséquence ou la couardise et, dans tous les cas, dans un but égoïste et surtout intéressé.

Pendant trois siècles, les Européens sont montés à l'élévation que les peuples cultivés et civilisés maintiennent parmi ceux de la terre; ils ont su l'atteindre avec une célérité inconnue dans l'histoire du passé, qu'ils doivent en grande partie aux suites des découvertes telles que la boussole, la poudre à canon et l'imprimerie, auxquelles il faut ajouter encore l'usage des lunettes, des montres, des postes, dont les commencements datent de la fin du moyen âge et surtout des premières années du seizième siècle. Les rapports matériels, extérieurs, entre les nations se multiplièrent par l'usage de toutes les découvertes et inventions nouvelles, en même temps la vie morale se réveilla dans le monde européen. Deux moyens de culture intellectuelle, presque inconnus à l'antiquité et au moyen âge, les *pactes religieux*, firent sortir les masses populaires de l'état de rudesse, pour ainsi dire de barbarie, en les élevant aux idées transcendantes des *lettres* et des *arts*, ces représentants nés de l'humanité, du génie et du talent qui se concentraient dans un foyer, et comme second moyen celui du vrai et du beau. Ces deux moyens donnèrent naissance à une troisième puissance qui assuma sa place au sein même du pouvoir politique et de l'autorité ecclésiastique, — c'était la voix éclatante de la conviction. Car le choc des esprits amené par les doctrines, l'enseignement et l'imprimerie, enflamma l'étincelle de l'*opinion publique*. Alors tout fut soumis aux lois de la raison, et ce que le juste sentiment des ancêtres n'avait que pressenti se discutait par la sagacité, la pénétration et l'esprit de critique ou d'analyse. Mais en même temps le courage audacieux se dressa et donna l'élan, l'essor à l'action. L'Église, l'État, l'industrie furent conduits ainsi par la sentence de l'expérience, les idées

plus universelles dans la science, au tribunal du vrai, du droit et de la prudence.

Le droit des gens est la base où repose la vie simultanée et politique des peuples de l'Europe. Car plus un État se réjouit de son existence indépendante, plus sa vigueur politique est vive, et *vice versa*. Cette indépendance a pour égide le droit public seul, qui la garantit par l'opinion publique contre l'arbitraire et l'audace de personnalités puissantes et isolées. Or cette opinion ne se développe que par la force vitale des nations libres : par conséquent plus les citoyens se sentent forts, plus la vie nationale est vive et plus encore l'opinion publique s'élève en faveur du droit général. Hugues Grotius, né en 1583, fut le père de la théorie du droit des gens.

L'histoire des quatorzième et quinzième siècles prouve d'une manière évidente la décadence et même la chute des ordres ecclésiastique et profane; on voit que dans le premier de ces ordres la suprême puissance théocratico-monarchique, avec son autorité toujours contestée, céda à la force substantielle, volonté de la collectivité solidaire ou principe républicain, et que dans l'ordre profane la monarchie héréditaire fut en partie absorbée par les parlements, les diètes impériales, les états généraux et les cortès, ou convertie en partie en ombres vides sans effet. Les arts et les sciences abandonnèrent de plus en plus l'organisation féodale, pour agir comme bien commun et plus fortement que jamais sur les masses populaires, assez indifférentes jusqu'alors. Or c'est la réflexion, cette puissance naturelle de la raison, qui fit peu à peu crouler le régime biféodal de nuances diverses, c'est-à-dire l'ordre de choses ecclésiastico-profane. C'est ce qui est prouvé par les progrès rapides des littératures nationales en prose. Dans le courant du quatorzième siècle, la critique philosophique avait pris en même temps une direction plus ample et plus profonde, hâtée par Roger Bacon, naturaliste anglais du treizième siècle, homme brillant dans toutes les sciences à cette époque de ténèbres, et qui brisa, sur plus d'un point, les formes usées de

la scolastique, si entièrement stérile. Les guerres, le commerce, les découvertes maritimes et continentales, étendirent l'horizon des connaissances humaines et nationales, portèrent dans chaque domaine de la science l'impulsion de la critique, au moyen d'essais souvent tentés en vain, mais agrandirent néanmoins le désir d'atteindre au vrai et à la stabilité, auxquels le présent à moitié en ruines et l'avenir encore obscur ne pouvaient donner satisfaction. Dans cette fermentation universelle et intense apparut l'imprimerie, la parole ailée, cette poudre de guerre intellectuelle, destinée à envoyer au loin, aux régions européennes les plus écartées, les éclairs naissants et jaillissants d'un labeur de dix siècles, les éléments d'une décomposition certaine du passé, mais en même temps aussi ceux de la régénération future et bienheureuse.

Tels sont les faits généraux que nous chercherons à détailler dans les pages suivantes en les rattachant à la naissance d'un style nouveau d'architecture qui, en rejetant d'anciennes formes, en adopta et en créa de nouvelles, empruntées en partie à l'antiquité romaine et en y associant le génie créateur et pratique des artistes de l'époque dite de la Renaissance.

INTRODUCTION

BIBLIOGRAPHIE

Hody (H.) (Hodius). — De Græcis illustribus, linguæ græcæ litterarumque humaniorum instauratoribus. Londres, 1742, 1 vol. grand in-8.

Hübsch (H.). — Die Architectur und ihr Verhältnisz zur heutigen Malerei und Sculptur. Stuttgart et Tübingue, 1847, in-8.

F. Kortüm und K. A. Freiherrn von Reichlin-Meldegg. — Geschichte Europa's im Uebergange vom Mittelalter zur Neuzeit. Leipzig, 1861. 2 vol. in-8.

Fergusson (J.). — History of the modern styles of architecture, being a sequel to the Handbook of architecture. London, 1862. 1 vol. in-8, avec 312 illustrations.

Timler. — Die Renaissance in Italien. Leipzig, 1865. 1 vol. in-fol.

Pater (W. H.). — Studies in the History of the Renaissance. London, 1873. 1 vol. in-8.

Mark Patisson (Mrs). — The Renaissance of art in France. London, 1873. 1 vol. in-8, avec 19 illustrations.

J. Michelet. — Renaissance. Dans le septième volume de l'Histoire de France. Paris, 1855. 1 vol. in-8.

INTRODUCTION

Ce volume a pour objet de retracer l'origine et le développement de l'architecture depuis le quinzième siècle jusqu'aux temps modernes. Pour pouvoir apprécier la grande et heureuse évolution que la Renaissance a fait faire à la société, aux arts et particulièrement à l'architecture, le premier et le plus important de tous, nous devons étudier les causes générales et les détails qui ont concouru à amener cette révolution dans les sentiments des différents peuples de l'Europe, fait le plus considérable de l'histoire depuis deux mille ans. L'étude sur l'époque qui constitue le premier siècle de la Renaissance conduit nécessairement au développement des motifs qui l'ont amenée ; ces motifs demandent quelques considérations rétrospectives en aucune façon étrangères à ce sujet. Elles ne sont pas inconnues, mais généralement conçues et rapportées d'une manière trop brève dans les ouvrages où elles sont consignées.

Le développement d'un art quelconque, moins encore celui de l'architecture, n'est pas l'œuvre d'une individualité ; il dépend de la tradition, d'une série connexe d'efforts pour ainsi dire usurpés, dont l'unité se produit ensuite à la condition de l'homogénéité des rapports autant que des exigences et des moyens d'exécution. Dans la série successive des artistes il se manifeste un ascendant ou un abaissement dans leur art, un progrès ou un déclin, un avancement ou une dissolution. Il n'y a toutefois pas pour le progrès ou la décadence dans

l'ensemble des arts une échelle simple et facile, une critique aisée : le point culminant à déterminer n'est pas si exclusif ni si incertain, mais dans le même genre d'art on voit culminer successivement des qualités et des supériorités, et tandis qu'on remarque déjà d'un côté un recul, on observe de l'autre un progrès. C'est sur ce fait que repose la vie de l'art, l'extension de ses périodes brillantes. Selon que le progrès ou le recul frappent l'essentiel, le constitutif ou touchent la confusion, selon que la nouveauté qui apparaît témoigne encore de l'unité de l'ensemble ou qu'elle s'en éloigne, il y a moyen de saisir ce qui fait la séparation en question dans l'art. Tout cela est un mouvement naturel dans le temps. Mais il en est autrement quand tout à coup se présentent des éléments de confusion de l'extérieur qui interrompent la face des choses et qui amènent le désordre, de sorte qu'il faut une manière de fermentation pour produire de nouvelles unités et de nouveaux caractères. Ce cas se présente particulièrement pour l'architecture, lorsque les conditions et les exigences les plus générales de la vie changent, quand une évolution s'opère sur l'idée du monde. C'est ce qui arriva à l'époque de la Renaissance de la manière la plus profonde et la plus évidente, ainsi qu'on le verra dans les pages qui vont suivre.

La Renaissance fut universelle en Europe, plus tôt dans un pays, plus tard dans un autre; mais elle fut acceptée et développée en tous lieux, malgré la diversité et la dureté des obstacles qui lui furent opposés.

Le moyen âge est mort, il s'est évanoui lentement : en s'en allant, il laissait derrière lui un désert; les arts incomplets qu'il vit naître se sont également éteints peu à peu, insensiblement pour ainsi dire. Dès le milieu du treizième siècle, les idées courantes de l'époque commencèrent à s'apaiser, à se modifier, idées qui jusqu'alors avaient enflammé la plupart des esprits par une imagination juvénile. Toutefois ces idées se dressèrent encore une fois pour le combat et s'assurer de la victoire; elles restèrent, selon les apparences seulement, en possession de l'empire, mais non sans des luttes amères et douloureuses. Car dès le quatorzième siècle une direction rigoureuse, critique, et dissolvante mais régénératrice, embrassait l'ensemble des domaines de l'esprit, de la vie nationale, la science et la littérature populaire, direction qui au quinzième siècle se jeta courageusement dans la lutte contre ce qui existait. Quelques esprits

isolés luttaient pour la liberté, comme les peuples avaient lutté pour elle au commencement du moyen âge. Les bornes sévères de l'Église, dans le domaine de la religion comme dans celui de l'art, furent brisées, quelquefois anéanties. Mais en même temps aussi, il s'opéra dans la voie des recherches un grand et puissant changement. Le moyen âge avait porté ses idées au loin, en dehors de la terre, dans le lointain, au delà du monde : la théologie était la science dominante, la philosophie ne fut que sa servante. Tout cela changea, les pensées humaines se tournèrent vers le monde actuel ; ce fut de cette direction de l'entendement que naquirent ces grandes inventions et ces miraculeuses découvertes qui, à la fin du quinzième siècle, atteignirent leur apogée, par celle de l'Amérique. Les sciences naturelles enlevèrent l'enveloppe des doctrines occultes dans lesquelles les sciences avaient vécu durant tout le moyen âge ; par ces sciences d'observation la terre, si belle quand on la connaît, fut révélée de nouveau aux hommes, et alors seulement ils eurent vraiment une patrie. On avait pauvrement vécu au moyen âge, d'idées insoutenables ; pendant la Renaissance, il en fut autrement, les choses se firent valoir ; l'esprit rajeuni s'éprit de la réalité et il s'appliqua à la pratique. La Renaissance des études sur le paganisme en Italie a été simultanée avec les efforts faits dans les nouvelles voies ; elle date surtout, comme on sait, du quinzième siècle. L'intelligence récemment acquise des auteurs classiques de l'antiquité, l'étude de la sculpture de l'ancienne Grèce et de Rome, évoquèrent le sentiment des belles formes qu'on avait négligées antérieurement pendant des siècles, abîmé qu'on avait été dans l'expression spirituelle de l'âme : elles opérèrent aussi dans la vie la résurrection de la sensualité morale et réglée, qui reprit ses droits au grand jour. Les Italiens réussirent encore une fois à atteindre, dans la révolution des temps, à la grandeur, à l'élévation et à la magnificence dans la création des arts, telles que les œuvres de Bramante, de Baccio Pintelli, de Serlio, de Léonard de Vinci et de Raphaël le prouvent, arts dans lesquels ils surent fusionner le sentiment ardent et intérieur de la religion avec le nouveau sentiment de la plus grande beauté des formes, et cela de la manière la plus magique, la plus merveilleuse. Mais cette période ne fut pas de longue durée, et Raphaël, dans les tableaux qu'il ne peignait pas pour le pape, passa à la nudité de l'Olympe du paganisme depuis longtemps abandonnée ; Michel-Ange de son côté, créa une humanité où sur-

abondait une puissance si audacieuse qu'elle ressemblait plutôt à des géants assaillant le ciel qu'à des saints chrétiens et catholiques.

Aussi qu'arriva-t-il ? Il arriva que l'idée du monde nouveau prit la place de la religion, que la philosophie, l'histoire naturelle et l'histoire s'étaient substituées à la théologie, et enfin que l'art ecclésiastique fut en tous lieux chassé par l'art laïque. On ne peut se dissimuler que cette révolution ne s'opéra pas sans quelques dommages accidentels. L'entière liberté rendue à l'artiste eut pour effet qu'il s'isola, et ainsi fut anéanti le triumvirat des trois arts qui dans l'architecture du moyen âge et de l'antiquité produisait un aspect si magnifique d'ensemble, principalement dans les édifices religieux de la Grèce et de l'Italie. On n'osa donc plus penser aux œuvres puissantes créées collectivement par l'architecte, le sculpteur et le peintre. Toutefois parce que le type, la tradition étaient rompus, l'artiste, isolé avait perdu quelquefois toutes bornes à son goût : le mesquin, le baroque et le maniéré qui plaisaient au caprice subjectif de l'artiste, firent à la longue irruption sans arrêt dans l'art. Tout ce qui avait constitué le passé en fait d'art, était perdu, dédaigné : les éléments constitutifs de l'art nouveau auquel on aspirait, n'étaient point encore découverts ou mûris : on n'avait point encore fait honneur à l'esprit humain dans son action, dans son développement historique ; alors aussi l'art, sans tenue et sans réserve, dégénéra en platitude ou en frivolité. Le style Pompadour ou rococo en fut le pompon : il fut le digne pendant des ailes de pigeon, de la queue, du catogan et de la poudre, et dans le costume des femmes, des coiffures étagées, des vertugadins, etc., etc.

L'architecture grecque a exprimé le repos ou l'équilibre intellectuel, moral : c'est son caractère et son cachet. Cet équilibre lui est donné par les lois de la statique, qu'elle a observées avec une rigueur absolue. L'architecture du moyen âge, au contraire, n'a que des aspirations, des tendances, elle a cherché, elle a constamment tâtonné, sans jamais pouvoir arriver au contentement, à la satisfaction. L'architecture grecque a obtenu par la sobriété sa belle et élégante simplicité de formes, rehaussées par l'or et la polychromie. L'architecture ogivale s'est égarée, noyée dans l'invention de formes en péchant contre les lois de l'équilibre tout en se servant de figures géométri-

ques, elle s'efforce de faire aboutir la variété la plus étendue, à l'unité : mais elle a été variée sans arriver à l'unité. Or l'harmonie dépend des rapports de la diversité à l'unité ; elle était embarrassée dans l'expression à donner à un idéal spirituel, mais elle n'a pu faire, pour y tendre, qu'exagérer les dimensions, accumuler les détails, qui se sont refusés à remplir le but en vue. — La grâce et l'élégance des monuments helléniques, proviennent de l'effet général de la combinaison de toutes les propriétés des éléments utilisés par les Grecs, elles sont le souffle par lequel le génie grec donna la dernière perfection à toutes ses œuvres d'art.

L'art du moyen âge envisageait un idéal non réalisable parce qu'il n'avait aucune base rationnelle, humaine, frappant les sens : de là cet entassement de formes diverses et de détails informes que les fidèles admiraient sans les comprendre, ce qui était aisé. Le temple grec, au contraire, avec ses colonnes cannelées, son entablement splendide, son fronton vivifié et animé par d'imposantes statues, représentant les principaux sujets religieux de la croyance nationale, le temple grec frappait par sa stabilité et sa magnificence à jamais périssables et admirées depuis plus de deux mille ans par les véritables artistes et les gens de goût. Loin de regarder la nature comme le seul type de l'art, les Grecs n'ont cherché dans la nature que les renseignements accessoires dont ils avaient besoin pour arriver à la complète réalisation du type idéal qu'ils avaient conçu. Des architectes étrangers, allemands et anglais, nous ont appris que les murs du Parthénon d'Athènes, ne sont pas tracés au cordeau, mais qu'ils décrivent une courbe dont la concavité est tournée à l'intérieur; que les colonnes du portique sont disposées suivant une autre courbe parallèle à la première; que l'axe de ces mêmes colonnes n'est point perpendiculaire au sol; mais sensiblement incliné vers la muraille, qui penche elle-même du côté de sa surface interne. De telle sorte que toutes les arêtes verticales du monument, ainsi que les axes de toutes les colonnes, suivent des lignes qui, prolongées dans l'espace, iraient rencontrer en un point commun une perpendiculaire élevée au centre de l'édifice. Disposition statique assez remarquable, parfaitement motivée dans un pays exposé comme l'Attique aux tremblements de terre, et à laquelle nous devons certainement la conservation du monument, qui a pu résister même à l'explosion des poudres que les Turcs y avaient emmagasinées.

« Cependant, dit un auteur contemporain, si après avoir déclaré que nous sentons nous-mêmes jusqu'à la moelle des os le mystérieux frisson qui descend du haut des voûtes ogivales; que nous entendons, comme un autre, les murmures de l'infini courir entre les piliers avec les soupirs de l'orgue, ainsi qu'ils courent à travers les sapins avec ces orages tant désirés qu'implorait la douleur de René; qu'au pied de ces flèches gothiques, qui s'élancent dans le ciel comme la prière, notre âme aussi a souhaité les ailes de la colombe ou de l'aigle pour s'élancer d'un vol éperdu dans la sphère de l'idéal. Après cette énergique et sincère protestation, nous nous permettrons de dire :

« Que nous éprouvons aussi, en faisant le tour d'une cathédrale et en la considérant en plein soleil, à l'aspect de ces arcs-boutants, de ces aiguilles, de ces terrasses d'inégale hauteur, de ces lignes droites et courbes qui se croisent et s'entre-choquent dans tous les sens, quelque chose qui nous gâte le sentiment de l'infini par celui de l'inachevé. Pour peu que l'intelligence prenne alors en nous le dessus sur le sentiment, il nous semble que nous sommes en face d'une énorme bâtisse encore en construction et sans ordonnance apparente, à laquelle sont encore suspendus les échafauds, les poulies et les cordages à travers lesquels circulent les maçons et leurs aides. Outre qu'il n'y a presque pas au monde de cathédrales gothiques réellement terminées, il n'y en a pas une seule qui ait l'air d'être achevée; et cet aspect d'inachèvement, l'indétermination de ce rythme architectural si vague et qui n'éveille aucune idée d'ordre, de proportion et de symétrie, offre quelque chose de douloureux à l'esprit. Ce besoin d'ordre, de clarté, de précision, ce sentiment d'une mesure arrêtée d'une mélodie franche, d'un accord complet entre le tout et les parties, en un mot toutes ces notions diverses qui constituent la notion du beau, restent hésitantes et bouleversées, et la jouissance que l'on éprouve a quelque chose d'inquiet et de maladif. Au lieu de se trouver transporté dans la région sereine de ce qui est éternel et divin, on sent trop, à cette admiration mélancolique et poignante, que l'on reste enchaîné dans la vallée des larmes[1]. »

1. *Questions d'art et de morale*, par Victor de Laprade. Deuxième édition, 1861, p. 181, 182.

Sous l'empereur Auguste parut Jésus, que nous connaissons par le Nouveau Testament, dont les livres n'ont été composés que dans le second siècle qui suivit sa mort. Les rédacteurs de ces livres profitèrent amplement des questions philosophiques agitées par leurs coreligionnaires, et attribuèrent à leur héros des sentences empruntées aux moralistes judéo-grecs, qui, eux-mêmes, étaient encore formés aux questions philosophiques du parsisme. Philon fut un des plus instruits parmi eux. On voit par le peu qui nous reste de ses œuvres qu'il n'avait pas seulement étudié le système de Platon, mais encore ceux de Pythagore et d'Aristote.

Il n'est donc pas étonnant qu'universalisant dans un langage emphatique les plaintes accidentelles et temporaires exprimées dans les auteurs juifs, que le monde romain, la partie souffrante, au moins, et la plus considérable, acceptât les remèdes promettant l'adoucissement à l'état de tristesse dans lequel se trouvaient les classes asservies et comme devant y mettre une fin par le sacrifice.

Le moyen âge fut presque entièrement judaïque. Le mosaïsme, amendé par les civilisations médique, égyptienne, médiocrement grecque, base du christianisme, amena l'ordre de choses qui se maintint durant quinze siècles et qui, par son insuffisance politique et religieuse, le troubla complètement pendant cette longue période, jusqu'à ce qu'enfin la Renaissance vint remettre la société européenne dans ses gonds naturels, pour lui inculquer ensuite les principes et les idées de l'antiquité classique grecque et, qui produisirent, en grande partie, la civilisation dont nous jouissons de nos jours, que l'ignorance du passé, la perversité s'efforcent de faire rétrograder. La Déclaration des droits de l'homme du 24 juin 1793 fut une des conséquences des idées énoncées pendant la Renaissance et depuis.

Nous disons donc, qu'en grande partie le moyen âge fut judaïque. Avec une donnée indigente, le catholicisme fabriqué par les évêques a laissé croupir les nations européennes dans la routine, les ténèbres, la superstition et le fanatisme. Les quelques infimes progrès qui ont pu apparaître pendant les siècles antérieurs à la Renaissance, ont été amenés par la puissance intrinsèque de l'esprit aryan, l'opposé de l'esprit judaïque ou arabe, qui n'a pu constituer au moyen âge que l'action de l'Église par la force et la violence, force brisée par la revendication de la philosophie gréco-humaine, qui ressaisit ses prérogatives il y a plus de cinq siècles.

Avec les idées juives, la spontanéité de l'esprit était enrayée, le développement de la raison, de la réflexion indépendante était arrêté, persécuté. De là l'expression de mélancolie, d'engourdissement dans l'architecture romane et ogivale, expression amenée par l'oubli ou le dédain du monde, par cette existence mystique entièrement tournée vers une autre existence après le tombeau. La Renaissance modifia tout cela dans les arts, la littérature et la vie civile; toutefois l'Église, bien que déjà chancelante, se maintint, quoique ébranlée, sur ses assises formulées par l'ignorance, la superstition et le sentiment.

La pauvreté intrinsèque du catholicisme l'obligea de faire, en fait d'architecture, des emprunts au paganisme qu'il bafoua. Le palais de justice romain, la basilique, ce tribunal où se rendaient les arrêts violents qui descendaient du Capitole, devint le type et resta longtemps celui pour les églises catholiques, et qui ne fut modifié diversement que bien des siècles après la fondation de la religion conçue et arrêtée par les chefs hautains et orgueilleux des premières Églises de l'ère vulgaire.

De son côté, la peinture s'appauvrit en ne puisant éternellement ses sujets que dans l'histoire de la théocratie juive[1]. On ne put que répéter à satiété cette ridicule et pauvre invention d'Adam, le premier homme, et d'Ève la première femme, le paradis terrestre, la chute morale de l'ancêtre hypothétique imaginé par l'indigence intellectuelle et scientifique de la race judéo-arabe, qui ne peut nous toucher, nous de la race *aryane*, de la race noble à laquelle appartiennent les peuples de l'Occident.

A ces sujets rebattus, la peinture en ajouta d'autres, tirés de l'histoire des origines du christianisme, tels que l'annonciation faite à la vierge Marie par un archange[2] du nom de Gabriel, qu'elle enfanterait par l'opération du Saint-Esprit un fils qui sauverait son peuple, des scènes de la prédication de Jésus, ses divers miracles présumés, sa mort sur le Golgotha, sa résurrection et son ascension. Tout cela

1. La crédulité des juifs aux miracles, s'est transmise aux catholiques dès les premiers siècles. Les autres nations de l'antiquité n'y croyaient pas. « On voulait nous persuader que l'encens s'y (à Gnatie) brûlait sur l'autel, sans feu. Qu'on le fasse croire au juif Apella; pour moi, je ne le crois point. Je sais que les dieux vivent en repos; et que si la nature fait quelques merveilles, ils ne se donnent point la peine d'y mettre la main du haut du ciel. » Horace, *Satires*, livre I, satire V[e].

2. Les archanges de la théocratie juive nous rappellent les amschaspands des Perses.

était très prosaïque et dans ses développements ne prêtait pas à former la culture et le goût populaires, à servir d'imitation aux masses qui n'y comprenaient rien; le crucifiement surtout remettait constamment un cadavre en vue, impropre à aiguiser l'imagination de l'artiste, à inspirer son âme et son génie, parce qu'il ne pouvait spiritualiser une action supposée et on ne peut plus matérielle. On a bien parlé d'un art chrétien : mais qu'est-ce qu'un art sans artistes?

Quant à l'architecture du moyen âge, nous l'avons traitée dans le second volume de cet ouvrage et nous y revenons encore incidemment dans ce troisième volume.

Les idées et les élucubrations d'un petit peuple inculte, les Juifs, émigrèrent dans des contrées et chez des nations où les rapports qui pouvaient les motiver et leur servir de base, n'existaient pas et où elles n'auraient pu être natives. Mais comme elles furent introduites par des missionnaires convaincus et avec la culture superficielle de quelques autres branches des connaissances humaines, telles que les arts et les sciences, elles trouvèrent accès par une sorte de similitude entre les hommes à convertir et ces missionnaires, elles trouvèrent même sans bases locales assez de points de contact, pour assurer l'accueil aux dieux terribles des juifs de l'antiquité et transmettre aux divinités libérales de l'aryanisme la rage et le courroux des célébrités sémitiques de l'Ancien Testament. La fureur déployée dans les fréquentes guerres religieuses qui déshonorèrent l'Europe dite chrétienne, qui visitèrent longtemps ses régions en y pratiquant pendant des siècles les cruautés et la désolation du désert, peut être attribuée en grande partie à l'introduction des sentiments féroces de la foi juive dans ces régions; car presque toujours l'un ou l'autre parti des combattants, et souvent même tous les deux, s'appuyaient sur les sentences et les commandements de l'Ancien Testament. Nous ne citerons que la barbarie exécutée contre les Vaudois, celle exercée à la conquête de Jérusalem par les croisés en 1099, les atrocités commises par l'inquisition et par les Espagnols en Amérique, la Saint-Barthélemy et celles à la suite de la révocation de l'édit de Nantes, qu'on appela les dragonnades.

Il n'est donc pas étonnant que l'architecture du moyen âge, dans nombre de ses éléments, se ressentit de la rudesse des mœurs de cette époque, de l'incohérence de son ensemble et dont nous parlerons en passant dans les pages qui vont suivre.

L'engouement pour cette architecture n'a été que passager, amené par la stérilité et l'ennui dans lesquels l'avaient conduit l'esprit et la pauvreté académiques.

L'architecture ogivale, créée en France, avait exercé la suprématie universelle durant les trois derniers siècles du moyen âge, ce que n'avait pu faire aucun style antérieur. Vers la fin de cette époque, le génie qui l'avait guidé commençait sa décadence et devait faire place à d'autres sentiments et à d'autres mœurs. Les idées qui prévalurent au moyen âge s'étaient épuisées tant dans les arts que dans l'ensemble de la vie civile et intellectuelle. Ces idées furent donc incapables de produire de nouvelles créations. Les dernières édifications du style ogival portent en elles les indices de la dissolution, de l'absence de principes qui se manifestaient également en tous lieux dans l'État et l'Église. Une fermentation puissante et profonde se montrait dans les esprits, saisis d'une soif ardente de savoir et de désabusement. Les principes dissolvants du moyen âge se firent jour et témoignaient on ne pouvait plus clairement de leur impuissance sur la société de l'avenir et surtout sur celle du moment.

Nous n'avons pas à entrer dans tous les détails de l'antagonisme qui existait entre les éléments constitutifs du moyen âge. Ce qui est certain c'est qu'il y eut guerre entre eux et guerre longue et acharnée. Après la guerre armée, il y eut celle des idées, parce que les deux extrêmes se trouvaient face à face, poussés par une nécessité inhérente, cherchant l'union; car la pyramide ne peut avoir deux sommets. Il était naturel que chacun des sommets, en suivant le principe de conservation, cherchât à détruire le principe opposé. Comme, dans son acception la plus étendue, l'ensemble du moyen âge ne fut qu'un amalgame du monde germano-païen et du monde romano-chrétien, c'est-à-dire de l'État féodal et de l'Église, on chercha, sans la trouver, une condensation de leurs éléments pour en faire sortir la modération et la métamorphose, les éléments d'un organisme étudié et vivant, ce qui ne put être atteint par des principes aussi hétérogènes que ceux qui existaient. Que voit-on alors, c'est que cette condensation, cette naturalisation dans le domaine politique et ecclésiastique ne restèrent qu'imparfaites et ne purent être obtenues en partie que par la violence et l'exclusion de ce qui ne pouvait cadrer dans l'organisme cherché; on ne réussit que dans le domaine de l'art et de la poésie; et encore?

C'est dans cette situation que reposait le germe de la décadence du moyen âge, décadence qui ne tarda pas d'arriver, dès que cette unité illusoire produite par la force fut rompue par les éléments arrivés à l'état d'indépendance, que les organes supérieurs d'abord et les individus ensuite s'affranchirent de la grande communauté catholique, réputée chrétienne. Cette dissolution, cet éparpillement datait de loin, car ce ne fut que sous le sceptre de Charlemagne qu'on parvint à ériger, en opposition de l'Église universelle ou État ecclésiastique, l'État politique qui renfermait alors toute la chrétienté. Mais dès la mort de Charlemagne cette unité tomba en ruine, unité qui ne fut en outre qu'illusoire et imparfaite, parce que l'opposition à l'empire, c'est-à-dire la papauté, était encore très éloignée de sa puissance future. Lorsqu'elle eut atteint son apogée sous Innocent III et les Hohenstaufen, il ne fut plus possible à l'empire de maintenir et de défendre le pouvoir temporel universel, qui de fait n'existait plus depuis longtemps. Par le traité de Verdun en 843, la France s'était séparée de l'unité de l'empire chrétien : bientôt l'Italie essaya sans cesse d'en faire de même.

La Renaissance fut la négation de l'ordre de choses qui a existé au moyen âge : elle a mis fin à la solution de continuité entre la civilisation antique et son développement futur ; elle a ramené l'homme à l'étude du globe qu'il habite, des lois qui en conservent la majestueuse harmonie, elle a laissé le ciel à sa place et a montré que l'homme était essentiellement destiné à cette terre qu'il devait aimer et connaître à son profit. En un mot, la Renaissance a restitué à l'humanité, par les principes divers élucidés par l'antiquité grecque, les préludes de ses imprescriptibles droits : elle a combattu et vaincu la scolastique stérile, et, par voie de conséquence, l'ignorance, la superstition et le fanatisme : elle a encore combattu les additions successives faites par l'Église à ses doctrines autoritaires et qui, à force d'une gymnastique boiteuse de l'esprit fourvoyé, de ruses et de subterfuges, de principes mystiques, avaient dégénéré en un échafaudage uniquement destiné à consolider entièrement l'élucubration des évêques, la théocratie sémitique rêvée par le sacerdoce, attaquée sans cesse cependant, dès l'origine du moyen âge, par la raison des meilleurs génies aryans. L'art et la raison réconciliés, voilà la Renaissance, le mariage du beau et du vrai, a dit Michelet.

La Renaissance reçut un secours extérieur, matériel, inattendu, la

prise de Constantinople par les Turcs, le 29 mai 1453, où périt Constantin, dernier empereur de Byzance. Un grand nombre de fugitifs grecs apportèrent en Occident la connaissance de la littérature hellénique de l'antiquité, qui satisfit à ce désir ardent de science dont les esprits de l'époque étaient saisis, surtout en Italie. Une étude savante et profonde, d'une étendue inconnue jusqu'alors, ouvrit une voie nouvelle à la science et offrit une compensation aux traditions surannées dont la naïveté ne pouvait plus suffire. La soif de science remplaça la foi, les débats individuels pour la conquête de la liberté personnelle se substituèrent à l'autorité universelle. L'esprit scrutateur, le génie critique pénétrèrent même dans le sanctuaire de l'Église, et se proclamèrent indépendants des propositions et des lois traditionnelles. La société voulait se rendre à la raison et non plus à l'autorité.

Dans le domaine de la politique, la proclamation du droit personnel profita à l'absolutisme de quelques-uns. Les principautés souveraines s'élevèrent sur les ruines des constitutions municipales et libres, depuis longtemps ébranlées, et dans les luttes pour le pouvoir et la possession, il y eut des guerres interminables, dans le cours desquelles et par leurs suites, le monde épuisé reçut une physionomie entièrement transformée.

Nous venons de parler plus haut de l'introduction en Occident de la connaissance de la littérature grecque. Elle eut une action puissante et très considérable sur l'esprit en Italie et en France. On retrouva dans cette littérature et les principes qu'elle contenait et développait, les archives de la race aryano-indo-germanique à laquelle nous, hommes du Nord, appartenons. Elle renfermait les livres destinés à constituer notre bible, qui ne doit rien contenir de ce qui appartient au génie sémitique, génie que les Grecs refoulèrent en Asie, en attaquant le mauvais orientalisme à Troie, douze siècles avant l'ère vulgaire, à Marathon et à Salamine sept cents ans plus tard. Ils sauvèrent ainsi la liberté de l'Europe. En Orient, le gouvernement temporel était et est encore théocratique, le souverain est grand prêtre, un dieu même, la constitution politique et la législation sont religieuses. La personnalité individuelle s'abîme légalement dans la magnificence de l'ensemble, et l'articulation des classes se manifeste dans la différence immuable des castes. La nature matérielle est directement divine, l'histoire de la réalité est poésie. Il en

était autrement en Grèce. C'est à elle que l'Europe doit les conditions fondamentales du progrès intellectuel, que le droit et la liberté soient devenus des biens communs du peuple. Car chez les Grecs il n'existait aucun corps spécial et distinct de prêtres, encore moins une caste qui aurait pu revendiquer la possession entière et exclusive du développement moral supérieur. Les mystères conservaient bien dans une solitude secrète et obscure le feu sacré de la moralité et de l'interprétation accidentelle des symboles de la foi religieuse du peuple : mais tout homme bon, sage et généreux pouvait pénétrer dans ce sanctuaire.

La Grèce a été la première à rompre les liens par lesquels la sombre *mysticité* dans la nature tenait l'Orient enchaîné ; elle évoqua les dieux des ténébreux sanctuaires de l'Inde et de l'Égypte : ils durent dorénavant vivre sur la place publique, prendre figure d'homme, devenir citoyens. Il y eut des divinités doriques, des dieux ioniens. Qu'arriva-t-il ? Ils gagnèrent à vivre dans la société du peuple. Les monstres de forme animale et ceux d'apparence humaine disparurent, avec eux les sphinx et les centaures. La Pallas de l'*Iliade* est encore une déesse sanguinaire et sauvage qui combat Mars qu'elle blesse avec un cailloux : dans l'*Odyssée* elle est devenue la voix de l'ordre et de la sagesse. La Grèce rompit le cordon qui attachait l'humanité orientale à la terre, en obscurcissant sans cesse la conscience qu'elle possédait de l'indépendance de son existence. Le Grec fut le premier qui apprit à se connaître lui-même comme *moi*. Mais en limitant toute son existence au temps compris entre son berceau et le tombeau, la vie du Grec, dans son aspect le plus accompli, ne pouvait cependant n'être que la beauté produite par un sensualisme élevé, pondéré par une moralité sereine et claire ; nous trouvons effectivement aussi que la plastique est l'élément dominant dans l'ensemble de la civilisation grecque, dans les arts, dans les sciences et la littérature, dans la vie civile, politique, ainsi que dans l'État. Dans la littérature, Hérodote, Platon et Sophocle représentent cette fusion parfaite de l'esprit et de la matière, du spirituel et du sensuel et réciproquement. La beauté fut précisément le principe de la totalité de la civilisation hellénique. Ce monde en miniature portait son propre arrêt dans sa beauté. Mais la beauté fut passagère, l'enfant devint homme. Lorsqu'Aristote eut systématisé la science grecque, qu'Alexandre eut étendu la Grèce de l'Hellespont jusqu'à l'Indus tout

fut achevé. En dernier lieu vinrent les Romains qui exécutèrent l'existence nationale agonisante de la Grèce. Toutefois le Grec individuel et cultivé, survivant à la ruine universelle, ne trouva que deux voies pouvant lui accorder le repos de l'esprit : soit dans la philosophie épicurienne de la décadence qui représentait le côté sensuel de la vie grecque, soit dans le stoïcisme qui répondait à l'idée grecque du droit et de la liberté ; le stoïcien est concentré et ne s'appuie que sur lui-même, il ne demande rien aux dieux, il ne les accuse pas, et ne se donne même pas la peine de les nier[1].

Nous avons dit précédemment que le moyen âge avait opéré la solution de continuité entre le développement des principes de tous genres de l'antiquité, pendant les siècles qui le constituèrent. Jusqu'au règne de Charlemagne, on voit régner l'unité de l'Église et du pouvoir temporel, essentiellement différente de celle née de l'esprit. Charlemagne se ligua avec le saint-siège contre les Lombards et les partis aristocratiques de Rome. Il se forma une tentative d'union entre l'Église et l'État, et à la suite de cette conciliation, devait apparaître dans le monde un royaume des cieux. Mais précisément à cette époque on voit, au lieu d'un royaume des cieux spirituel, la concentration du principe chrétien se tourner à l'extérieur et s'absorber. La liberté chrétienne est tournée à son opposé, tant sous le rapport religieux que temporel ; elle tourne au plus dur esclavage d'un côté,

1. Dans la philosophie spéculative, les stoïciens étaient dialectiques, pratiques dans la morale et très dignes dans leurs principes. L'école stoïcienne a commencé avec Zénon de Citium, né en 355 et mort en 263. Cléanthe et Chrysippe lui succédèrent. La secte épicurienne n'a jamais pu arriver à la renommée qu'obtint le stoïcisme : la première était l'ennemie du second.

Lorsque la culture intellectuelle disparut dans Rome, la barbarie régna en maîtresse. Quand les Arabes inondèrent certaines provinces de l'empire et qu'au septième siècle ils commencèrent à s'adonner aux lettres, ils firent valoir de nouveau Aristote. Dès que la culture des lettres s'éleva en Occident, on suivit ce philosophe d'une manière servile. Les scolastiques apparurent aux onzième et douzième siècles, ils se mirent à expliquer et à illustrer un Aristote falsifié par les traductions arabes et poussèrent à l'excès les subtilités que ces savants y avaient introduites. Ce fumier fut jeté dehors par l'action de la Renaissance.

Le perfectionnement de la philosophie des temps modernes provient d'une étude plus générale de la nature avec addition des mathématiques et des sciences naturelles. L'ordre dans la réflexion et la pensée qui s'en est élevé, s'est répandu aussi sur d'autres parties de la philosophie. Parmi ceux qui ont largement contribué à son développement, il faut citer Bacon de Verulam, Descartes, Leibniz et Locke.

et, de l'autre, aux débauches les plus immorales, à la brutalité de toutes les passions. Pour amener la civilisation dans cette époque transitoire, il fallait une distinction : il fallait que l'esprit se connût autre que l'esprit, extérieur à lui-même. Dans cette période deux points de vue particuliers sont à observer : le premier c'est la formation des États qui se manifestent dans une subordination d'obéissance, en sorte que l'ensemble devient un droit particulier, sans le sentiment de la généralité. Cette subordination d'obéissance apparaît dans le système féodal. Le second point de vue consiste dans l'opposition entre l'Église et l'État. Cette opposition existe seulement parce que l'Église, qui avait à administrer les choses sacrées, s'abîma entièrement dans le profane et le temporel et que le temporel semble d'autant plus détestable qu'il invoque la religion pour justifier toutes les passions. Alors aussi le catholicisme, dont le fond et la forme sont étrangers à l'ordre réel du monde, n'amena au moyen âge qu'antagonisme et guerre en tous lieux où il parvint à dominer. Les peuples se jettent sur les peuples, les sujets se révoltent sourdement contre les gouvernements, les partis s'entre-déchirent, les populations se divisent, les villes luttent entre elles ou attaquent les campagnes et *vice versâ;* l'industrie et le commerce oppriment l'agriculture ; telle est la lutte incessante et vivace qui eut lieu en Occident depuis la chûte de l'empire romain jusqu'à la Renaissance.

En s'inspirant de la théocratie juive, le catholicisme conçut Dieu comme un esprit, mais comme une pure entité : il posait une différence essentielle entre l'esprit et les sens. Le fondateur du christianisme avait dit de lui-même : « J'ai vaincu le monde; » mais dans Jésus, dont la vie et la personnalité étaient confondues avec la conscience de sa divinité, la différence en question n'était point une opposition, un dualisme. Lorsque le christianisme dégénéra en catholicisme et que plus tard il prit corps, quand il fut défini d'une manière plus certaine, que dans l'histoire il se formula plus positivement pendant le moyen âge, la nouvelle théocratie catholique développa d'une manière déterminée les affirmations qu'il avançait, la différence en question s'accentua davantage dans l'idée de l'essence de l'Homme-Dieu, identique au vainqueur de cette différence; alors elle devint une opposition qui amena une rupture entre l'esprit et la matière, entre ce qui est des sens et ce qui ne l'est pas. Or, comme dans cet antagonisme défini, l'esprit ne fut déterminé que comme une entité

et ce qui est des sens comme l'opposé de cette entité, il s'ensuivit que le catholicisme lui-même (dit christianisme), dans sa projection terrestre, ne dut devenir qu'une piété *anticosmique* et *négative* qui éloignait de la nature, de l'homme, de la vie, du monde en général, non du monde frivole et vain, mais bien du monde *réel*, *positif* : piété qui a méconnu son essence propre et allant même jusqu'au point de la nier.

L'art, la poésie, l'étude de l'antiquité, de la nature, et en général toute la science, devaient succomber sous cet esprit négatif religieux. Il est aisé d'en retracer l'origine et de lui attribuer, de lui attribuer exclusivement et non aux guerres nombreuses ni à la grossièreté naturelle des peuples, la décadence de la culture philosophique et scientifique du moyen âge. Dès que l'on part d'une opposition tranchée, (mais uniquement illusoire) entre le divin et le terrestre, les arts, les sciences, tout en un mot, n'est que vanité, fadaises humaines et niaiseries qui ne valent pas même la peine qu'on s'en occupe.

Les hommes célèbres des siècles de la Renaissance mirent fin à cet ordre de choses, à ce chaos d'idées et d'institutions sans vie et sans action salutaire sur la civilisation.

L'humanité européenne a fait des progrès gigantesques dans le bien par l'action de ce qui a été nommé à bon droit, la restauration ou la renaissance de l'étude sérieuse et libre de l'antiquité classique et particulièrement de la renaissance des lettres et des sciences grecques : dans l'histoire elle est un des sujets les plus heureux, qui a eu les conséquences les plus favorables au progrès du développement de la politique, de la morale, de la philosophie et de l'adoucissement des mœurs.

Depuis la Renaissance, la réflexion a été le drapeau sous lequel se sont rassemblés et abrités les peuples : car la réflexion, dans son ensemble, renferme la réconciliation dans son essence la plus stricte, puisqu'elle exige que, dans sa manifestation extérieure, elle ait une raison égale à celle du sujet. La réflexion est d'un côté l'universalité abstraite, de l'autre elle est le *moi*, l'abstraction parfaite de tout particularisme, ce qui veut dire simplement le présent.

La réflexion est le point auquel est arrivé actuellement l'esprit : il reconnaît aussi que la nature, le monde, doit posséder une raison. Il

s'éleva pendant la Renaissance un intérêt général pour l'étude et la connaissance du monde actuel. Dans la nature, l'universalité est constituée par les espèces, les genres, la force, la pesanteur, etc., réduits à leur manifestation. L'*expérience* est donc devenue la science du monde, car d'un côté l'expérience c'est l'observation, mais aussi, de l'autre, c'est la loi. La conscience de l'esprit (la forme de la pensée) s'est élevée au sein des nations germaniques pures, mais c'est dans les nations romanes que fut d'abord saisie l'abstraction (pensée individuelle). Il sembla alors aux hommes que le soleil, la lune, les étoiles, les plantes et les animaux venaient d'être créés, et que les lois venaient seulement d'être déterminées, car aussi dès ce moment seulement, les hommes conçurent un intérêt pour l'univers, reconnaissant leur propre raison dans la sienne. C'est avec les lois naturelles qu'on s'opposa à la plus horrible superstition de l'époque, comme en général aux idées sur des puissances terribles et étrangères, qu'on disait ne pouvoir vaincre que par la magie. L'apparence matérielle à laquelle l'Église voulut lier le transcendant, l'infini, n'est qu'une chose extérieure ; l'hostie n'est que pâte, la relique n'est qu'« os ». L'empire du sujet par lui-même fut opposé à la foi en l'autorité, les lois naturelles furent reconnues seules comme combinant entre elles les choses matérielles ou extérieures, ce qui fit qu'on nia tous les miracles. La réflexion fut aussi dirigée sur le domaine intellectuel : on considéra le droit et la morale sociale comme fondés sur la base mûrement scrutée de la volonté humaine, le droit et la morale ayant été autrefois envisagés comme un commandement primitif et antique de Dieu.

La science et l'art ont donc été les grands et puissants promoteurs de la dissolution du moyen âge. Le temps était enfin arrivé où l'Occident était susceptible de recevoir une modification, capable de concevoir et de comprendre l'étude de l'antiquité ; alors, l'Occident s'est initié à l'activité vraie et éternelle de l'homme. Cette situation fut amenée par des causes extérieures, matérielles. La renaissance de la science a été introduite en Occident par la ruine de l'empire d'Orient. Une foule de Grecs émigrèrent en Italie et y apportèrent la littérature grecque, ils y introduisirent non seulement la langue hellénique, mais ils y apportèrent encore les œuvres manuscrites mêmes des auteurs de l'antiquité de leur patrie. Un très petit nombre de ces auteurs avait été conservé dans les couvents, et la langue

grecque n'existait plus en général en Occident. Par l'influence des Grecs leur littérature fut exaltée de nouveau; l'Occident était devenu en état d'en jouir et de la reconnaître. Il se manifesta d'autres situations, une autre vertu que celles qui étaient connues jusqu'alors; l'Occident reçut une tout autre mesure pour ce qui devait être vénéré, loué et imité. De tout autres préceptes de morale furent donnés par les Grecs dans leurs œuvres que ceux connus de l'Occident jusqu'alors, et à la place du formalisme scolastique il fut enseigné une tout autre substance : et dans Platon, connu enfin de l'Occident, apparut un monde humain tout nouveau. Les nouvelles idées trouvèrent un moyen capital pour leur diffusion dans l'imprimerie nouvellement découverte et qui marchait parallèlement avec une autre invention récente, la poudre à canon. En tant que l'amour pour les actions et les vertus humaines était manifesté par l'étude des auteurs anciens, l'Église n'en prit aucun ombrage, elle ne s'aperçut pas qu'un principe tout à fait étranger s'élevait dans ces œuvres étrangères.

En Italie, en France, dans les Pays-Bas et en Allemagne, il s'éleva une restauration dans les arts. Il y avait depuis longtemps des fresques et des tableaux : la piété en eut besoin de bonne heure pour sa dévotion, mais elle ne sentait pas le besoin du beau dans leur expression, cette beauté aurait même donné des distractions. Car dans un tableau où règne le beau, il y a quelque chose d'extérieur; en dehors du sujet, en tant que ce tableau est beau et parfait, il plaît, il émeut l'esprit de l'homme : mais dans la dévotion, le rapport au sujet est essentiel, car la dévotion n'est elle-même qu'une évaporation de l'âme privée d'esprit, de génie, tandis que dans un tableau ou une statue où règne le beau, et auquel l'esprit a participé, l'âme parle à l'âme et l'esprit à l'esprit. Malgré tout, l'art doublé du beau a pris naissance dans le sein de l'Église, elle a suivi pas à pas son développement ascensionnel, quoique l'art eût abandonné le principe même de l'Église. Mais comme il n'offrait que des représentations des sens, il passait pour n'être que naïf, sans prévention. Voilà la raison pour laquelle l'Église s'est mise à sa suite, elle qui se séparait du sensuel et du beau, quand l'esprit du temps s'éleva à l'idée et à la science [1].

1. En parlant des auteurs modernes, l'abbé Gedoyn dit avec raison : « On entend par ce mot tout ce qu'il y a eu d'écrivains de quelque mérite depuis la renaissance des lettres. Car durant huit ou neuf siècles, jusqu'à cette époque, les arts, les sciences et les lettres ont été tellement éclipsées, qu'à peine en a-t-on vu

Au quinzième siècle il se manifesta une grande extension de l'esprit, le désir de l'homme d'apprendre à connaître la terre qu'il habitait. L'esprit chevaleresque des héros maritimes, portugais et espagnols, trouva une nouvelle route conduisant dans l'Inde orientale et découvrit l'Amérique. Ce progrès s'accomplit encore en dedans de l'Église. Le but de Colomb était particulièrement religieux : selon son idée les trésors considérables des pays de l'Inde occidentale à découvrir devaient être consacrés à convertir au christianisme les habitants païens de ces contrées. L'homme reconnut que la terre était une sphère, donc restreinte pour lui; la nouvelle découverte de l'aiguille aimantée était devenue un moyen technique au bénéfice de la navigation, moyen par lequel elle cessa d'être seulement côtière; car tout moyen surgit quand le besoin s'en fait sentir.

Ces trois événements, le rétablissement de l'étude des sciences, le grand épanouissement des beaux-arts, la découverte de l'Amérique et d'une nouvelle voie maritime pour aller aux Indes, ont constitué l'aurore qui promit pour la première fois un jour lumineux et serein succédant à de longues et désastreuses tempêtes. Ce jour peut être appelé celui de l'universalité qui a fait enfin son apparition après la nuit si fructueuse et si terrible du moyen âge, jour qui peut être désigné par la science, les arts et la propension aux découvertes, c'est-à-dire par ce qu'il y a de plus noble et de plus élevé, conçu par le génie indépendant de l'homme *malgré* le christianisme et les

luire un rayon de temps à autre. Nous vantons quelquefois le règne de Charlemagne, de Louis le Débonnaire, de Robert, de Charles V, comme les temps où les sciences ont fleuri ; je le veux bien, pourvu qu'on m'accorde qu'il en est de ce qu'ils ont produit de meilleur, comme de ces étincelles qui sortent d'une épaisse fumée, et qui tiennent moins de la lumière que des ténèbres. Quand on est réduit à chercher les lettres humaines en des écrivains tels que Grégoire de Tours, Eginhard, Alcuin, Guillaume de Nangis et ses continuateurs, Froissart même et Monstrelet, Raoul de Presle, ou dans un tas de vieux romanciers, de poètes et de traducteurs qui ont paru dans cet intervalle, on est bien près de passer condamnation sur la profonde ignorance où l'Europe entière s'est trouvée comme ensevelie durant un si long temps.

« Représentons-nous en quel état étoient les lettres et les sciences avant le quinzième siècle. Presque effacées de la mémoire des hommes, elles ne subsistoient plus que dans de vieux parchemins transcrits anciennement par des moines peu savans, mais laborieux, et ensuite négligez par d'autres moines ignorans, qui en connoissoient si peu le prix, qu'ils les faisoient servir aux usages les plus vils*. »

* *Œuvres diverses*, 1745. In-18, pages 105 et 127.

entraves de tous genres *suscitées par* l'Église catholique, produite par les évêques.

Il ne faut pas oublier que si les Grecs ont refoulé le génie oriental sémitique à Troie, après à Marathon et à Salamine, seize siècles plus tard l'impérissable génie, l'esprit de liberté des Grecs de l'antiquité, vainquirent de nouveau par les archives où ils dormaient depuis trop longtemps pour le malheur de la civilisation de l'Occident, vainquirent, disons-nous, ce génie sémitique digne de l'insouciance, de l'ignorance et de l'oisiveté des races arabes et de ceux qui se laissèrent subjuguer par les croyants du Koran ou de Jéhova.

Les grandes richesses amenées en Europe par la découverte de l'Amérique et la nouvelle voie conduisant aux Indes, contribuèrent considérablement à l'élan, ou nouvel essor extraordinaire imprimés aux beaux-arts de tous genres. Si l'on avait bâti le Colisée de Rome en employant des prisonniers de guerre et si, au moyen âge, on édifia les églises au moyen d'aumônes offertes par des âmes pieuses qui par là espéraient mériter le ciel, les monuments de la Renaissance furent élevés par des ouvriers libres et le produit de l'activité nationale, le commerce et l'industrie.

Le génie du moyen âge avait légué aux générations futures les monuments où le culte devait continuer d'être pratiqué, où les foules allaient manifester leur dévotion. Dès que la réforme religieuse prit pied, la lumière pénétra dans les sanctuaires de la piété. L'ornementation des églises fut simplifiée et les fenêtres s'agrandirent. Toutefois, là, où de nouvelles églises furent élevées, quand celles des siècles passés avaient été réduites en ruines par les guerres ou l'incendie, soit que les fidèles demandassent par l'extension de leur nombre de nouveaux temples, on conserva le plan traditionnel de l'époque ogivale en revêtissant ces églises de la simplicité convenue et même exigée, ou, comme cela eut lieu en Italie, on s'approcha des formes peu convenables du temple antique. Or, plus le monument sacré se simplifiait, plus les édifices profanes se distinguaient aussi par la richesse d'ornementation : ainsi se différentia la construction civile de la construction religieuse, par la raison que dans la première le luxe avait trouvé un plus vaste champ d'action que dans la seconde. Nous avons par conséquent dans les temps modernes, comme motifs pour l'architecture, les théâtres et les musées qui pouvaient revêtir plus convenablement que les édifices religieux des formes plus légères et se soumettre plus

facilement au caractère de sérénité de l'antique; nous avons ensuite les palais des princes dans les villes et à la campagne, les palais pour les affaires publiques et politiques, tels que ceux pour les assemblées législatives, les hôtels de ville, les universités, les maisons d'école, les banques et les bourses, les prisons, les hôpitaux et les lazarets, les phares et les observatoires, les portes de villes, les corps de garde, les ponts et les douanes, enfin l'habitation des villes et les maisons de campagne. Dans ces dernières, la commodité et l'utilité primèrent, et cela au détriment de la beauté, surtout en Angleterre, tandis que les Italiens, au contraire, se soumirent aux plus fortes incommodités pour sacrifier aux exigences des yeux ou au sentiment du beau.

On a nommé raison, jugement, les lois de la nature et du droit; on a nommé lumières la valeur de ces lois. C'est en France que cette valeur fut en premier reconnue; de là elle passa dans d'autres pays; dès lors s'élevèrent les idées d'un monde nouveau. Au lieu de la révélation religieuse, on posa le principe de l'actualité, actualité dont on pouvait se convaincre soi-même dans son for intérieur; il en résultait qu'on devait ramener toutes choses à cette raison interne.

La réflexion, la pensée n'étaient point libres au moyen âge. Depuis la Renaissance, la réflexion devenue indépendante a conduit à une foule de déterminations, de définitions, qui n'étaient point directement formulées dans le dogme catholique, et comme l'Église n'avait rien fixé de positif sur ces déterminations, il était permis de les discuter. Alors l'Europe fut témoin de nombreux tournois qui avaient pour sujet les idées. En même temps il s'éleva un antagonisme entre la pensée et la foi.

Sous le règne de François Ier (de l'année 1515 à 1547), lorsque l'Église commença à décliner dans son influence de pouvoir sur les esprits réfléchis et éclairés, mais que la protection intéressée de l'État se maintint assez puissante pour extorquer de ces esprits une sorte d'aveu, de reconnaissance, officiels et extérieurs, une observation de ses doctrines et de ses cérémonies, la culture religieuse, morale, intellectuelle et politique de la nation française offre un mélange particulier et anti-harmonieux d'oppositions et de faussetés, dont le résolvant ne pouvait devenir de jour en jour que plus difficile et de moins en moins possible.

Les conséquences directes de cette situation anormale, frauduleuse et fausse des esprits cultivés, en regard de ces doctrines officielles

politiques et religieuses, indépendamment de l'abîme profond qui s'était formé entre les classes élevées et basses — ces dernières se plaignaient parce qu'elles étaient opprimées — ces conséquences, disons-nous, amenèrent une irascibilité que, comme l'expression publique en était impossible ou dangereuse, elle se vit obligée de dissimuler, ce qui eut pour résultat que l'hypocrisie s'infiltra dans tous les pores de l'existence : alors la civilisation et la littérature françaises revêtirent un caractère corrosif et satirique. Ce caractère, semblable à la dissimulation du serpent, se répandit dans le reste de l'Europe; mais cette plaie temporaire ne fut point inutile, elle amena au contraire beaucoup de bien[1]. Par voie de conséquence, elle détacha aussi les artistes de la tradition, du style des monuments délaissés par la foule élégante et légère, où elle ne se rendait plus pour assister à des cérémonies auxquelles manquait l'âme et la foi du passé. En comparaison des édifices religieux du moyen âge, il n'existe qu'un nombre très restreint d'églises élevées pendant le premier siècle de la Renaissance. On avait secoué cette mysticité ténébreuse qui créa le caractère accidentel et nullement réfléchi de l'architecture ogivale. L'imagination saine, correcte, se pliant sans contrainte à des règles élémentaires dérobées à la nature, se substitua enfin à l'imagination vagabonde, désordonnée, se payant d'hypothèses et d'illusions officielles, à l'imagination ignorant même la science de l'équibre, cette imagination en fit bénificier les créations architecturales de l'époque.

Les principaux agents du développement du moyen âge ont été le catholicisme et le génie indo-germanique; le moyen âge était essentiellement différent du passé, de l'antiquité, de l'avenir, et des temps modernes. L'antiquité a cherché et trouvé le divin dans la nature, dont la plus belle forme est l'homme qui a servi aussi à la représentation de la divinité. La religion apparaît là dans sa corporéité spirituelle comme une nécessité politique, et le sacerdoce n'en formait pas une caste privilégiée, différente de l'État et surtout non supérieure à lui. Dans le catholicisme du moyen âge, l'esprit, en inimitié avec la nature, s'en est séparé avec la prétention de s'élever dans cette âpre opposition entre la séparation absolue de la matière et de l'esprit. La foi dans une doctrine révélée a conduit à une corporation,

1. Quant aux pauvres et surtout aux paresseux d'esprit, ils se sont toujours pressés sous la bannière du fanatisme qui a éternellement promis le règne des cieux aux plus bas prix possible.

séparée du reste des mortels par la consécration, corps qui se vante non seulement de la possession exclusive des mystères relatifs à la connaissance et à la vénération de Dieu, mais encore de la science qui, soi-disant, doit en découler. La puissance spirituelle du moyen âge, détachée du reste des hommes par le célibat ainsi que des liens qui forment la famille et la société : sa suprématie fortifiée par suite du régime féodal qui lui donna des principautés, s'appropria, selon la nouvelle doctrine proclamée au nom du christianisme, une épée à deux tranchants, spirituel et temporel. Cette puissance confère aux souverains des terres comme fiefs, les en investit ou les en dépouille, délie les sujets du serment de fidélité, dispute aux rebelles non seulement la possession du bonheur sur cette terre, mais lui ravit encore l'espérance de la béatitude éternelle promise par le christianisme. Elle regarde sérieusement même comme un devoir sacré de tuer ceux qui ne pensent pas comme l'Église, quand, dans un effort suprême de leur raison et de leur bonne volonté, ils ne pouvaient arriver à avoir foi dans les lois ecclésiastiques : elle les emprisonnait, les martyrisait et les exécutait de la manière la plus cruelle et la plus odieuse.

Les hauts dignitaires ecclésiastiques décidaient en assemblées, à la majorité des voix, de la foi et de l'administration de l'Église. La superstition, considérablement nourrie par la magie, était le grand moyen de domination sur les âmes, sans aucune restriction. S'appuyant sur les vieilles idées astronomiques et sur l'ignorance complète de la nature et de l'univers, on avait fait de la terre le centre de toute la création, l'atmosphère qui l'entoure passait pour un toit sur lequel le soleil, la lune et les étoiles étaient fixés, ou seraient des planètes qui se meuvent autour de la terre. Selon cette idée, le séjour des bienheureux était au delà du firmament, ainsi que le séjour du Dieu conçu matériellement, et celui des esprits antérieurs au monde ou les anges [1] ;

1. On avait inventé un lieu où les âmes des hommes pieux qui n'avaient pas expié leurs péchés véniels sur cette terre, devaient subir une purification entre la mort et le jugement dernier, purification qui pouvait être abrégée par les prières des vivants et surtout obtenir une atténuation (*refrigerium*) au moyen du sacrifice de la messe, en la payant bien entendu. On trouve l'antécédent du purgatoire dans le *Gorgias* de Platon ; il se sert d'une figure orientale où il est question d'un feu de purification qui suivait la mort, idée hypothétique qui passa aux Alexandrins platonisants, tels que Clément d'Alexandrie et Origène ; le purgatoire fut admis aussi plus tard par les mahométans. La théorie catholique de cette curieuse

dans le centre de la terre il existait un espace éclairé et chauffé uniquement par les flammes, où règne Satan avec les anges déchus ou diables, ouvriers ou collaborateurs inférieurs de son activité, lieu d'habitation des réprouvés. Entre la croûte de la terre et le ciel se tenaient les esprits intermédiaires ou élémentaires, divisés encore en quatre principes, déjà admis par les Grecs, la terre, l'eau, l'air et le feu, dont on avait fait des êtres et qui offraient un vaste champ à la sorcellerie et à l'imagination maladive, sa très humble servante.

Il avait été réservé à Nicolas Copernic, né à Thorn en 1473 (mort en 1543), de détruire l'antique système de Ptolémée ainsi que l'illusion fondée sur ce système durant le moyen âge. De son séjour auprès du dôme de Frauenbourg, avec de médiocres instruments, mais par des observations pénétrantes et de nombreux calculs, il arriva à l'idée de l'univers qui devint la base de celle de notre époque. Nous avons déjà dit que la terre cessa d'être le centre de l'univers : elle se meut comme appartenant à un système séparé, avec les autres planètes du même système dans des orbites précises et mesurées, autour du soleil, centre commun de la vie planétaire. Ainsi furent ouvertes les voies dans lesquelles Tycho de Brahe, noble danois né en 1546 (mort en 1601), par des observations exactes, Jean Kepler, né en 1571 (mort en 1631), par la découverte des lois planétaires, et Galilée né en 1564 (mort en 1642), au moyen de recherches ingénieuses et sagaces, continuèrent à faire avancer la science. Le firmament opaque fut démoli, sa clarté et son apparence furent révélées à nos regards, et d'au delà commençaient des espaces incommensurables, peuplés de corps célestes sans nombre, de soleils comme corps solides et lumineux autour desquels se meuvent des planètes avec leurs univers brillants. Alors fut fondée la science qui créa l'idée

étape, non rejetée par Augustin, fut achevée par le pape Grégoire Ier à la fin du sixième siècle, qui accrut ainsi considérablement les bénéfices du clergé. Il l'étaya par des récits qu'il faisait des tourments des âmes des décédés et de leur soulagement par la cène, ce qu'on peut apprendre dans les deuxième et quatrième livres de ses *Dialogues*. La théorie catholique du purgatoire fut défendue parmi les scolastiques par Thomas d'Aquin : elle obtint la sanction ecclésiastique au concile de Florence en 1439 ainsi que dans la vingt-cinquième séance du concile de Trente. Les saines idées que la Renaissance fit naître parmi les hommes à intelligence cultivée anéantirent ce grossier et funeste préjugé qui n'est plus accepté que par l'ignorance et la plus épaisse superstition catholique.

d'un monde infini et la découverte scientifique de ses lois jusque dans ses corps et ses espaces, les infiniment petits. On chercha le divin dans l'esprit créateur éternel et infini du monde dont la connaissance par la nature conduit à la religion et à la philosophie plus sûrement que la révélation. Le principe de la liberté de conscience, flétri depuis mille ans, arriva enfin à l'indépendance de son développement. L'État, complètement absorbé par l'Église au moyen âge, s'en rendit indépendant et commença à comprendre sa situation supérieure à la totalité de l'humanité, à l'ensemble du peuple. Pour arriver à ce résultat, il a fallu un siècle à l'humanité, de 1453 à 1550, résultat qui a découlé des conjonctures les plus directes et les plus éloignées, des causes les plus efficientes et préparatoires, du quatorzième et de la première moitié du quinzième siècle. Vers le milieu du seizième siècle, la transition du moyen âge aux temps modernes s'était accomplie.

Sous le rapport politique il y eut aussi une différence essentielle entre l'antiquité et le moyen âge. En Grèce et à Rome, où s'opérèrent les développements les plus élevés du monde antique, il y avait des États politiques isolés, dont chacun fournit une carrière indépendante à sa manière. Le plus haut développement du pouvoir politique de l'antiquité était représenté par le républicanisme, penchant tantôt à la démocratie, tantôt au gouvernement des privilégiés ou aristocratie. Dans le moyen âge en Occident, le système féodal princier a régné, limité à la noblesse et au sacerdoce; en Orient une suprématie absolue et même, dans le califat arabe, une principauté dans laquelle le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel résidaient dans une seule et même personne. Une loi commune, universelle, une volonté générale, avaient régné dans l'antiquité, sous l'empire desquelles tout particulier perdait son acception, son importance, tandis qu'au moyen âge la personnalité individuelle a peu à peu commencé à acquérir sa valeur et sa signification. Pour les Grecs et les Romains de l'antiquité, tous les étrangers étaient des barbares ; au moyen âge, les races romanes et surtout les races germaniques reconnaissaient tous les peuples reliés entre eux et comme devant constituer un grand ensemble. Le moyen âge reçut un levier tout-puissant pour l'aider dans une constitution plus indépendante de la vie politique : ce levier est représenté par le développement et les progrès de la bourgeoisie ou tiers état, opposée à la noblesse et au

sacerdoce, à laquelle vinrent se joindre les communes politiques et urbaines.

Si le moyen âge se distingue de l'antiquité par la complexité de ses développements, on le voit aussi comme un ensemble complet, terminé, par rapport aux temps modernes.

Le germe le plus important de la vie ainsi que son développement ultérieur au moyen âge, reposait dans l'énergie particulière aux nations romanes et germaines de l'Occident et qui se manifeste pour nous comme puissance de la foi, du cœur et des exploits chevaleresques. La force de la raison, encore assoupie chez les barbares, se montre ou bien dans les systèmes tranchants, rêveurs et mélancoliques de la scolastique et du mysticisme qui, s'en tenant à la foi, cherchaient, en s'aidant de la raison ou du sentiment, à créer une idée nouvelle et toute particulière du monde; ou bien cette puissance entrait en discussion accidentelle avec la foi catholique, engraissant en attendant le sol avec le sang de ses confesseurs, pour amener une récolte plus abondante dans l'avenir. C'est la raison qui dans les temps modernes brise de plus en plus les chaînes de la foi imposée et aveugle et qui ouvre la voie grandiose en politique, en religion et dans la science, aux individus aussi bien qu'aux nations, la voie, disons-nous, que doit suivre le développement matériel et moral de l'humanité. Tandis que l'antiquité se tenait d'une manière peut-être trop partiale à la nature, que le catholicisme de son côté n'envisageait que l'esprit qui en était séparé qu'il lui opposait comme ennemi, le problème des temps modernes est de faire connaître dans la nature l'esprit éternellement serein et créateur, de dévoiler sa création dans l'esprit, la nature, création toujours belle et vraie et enfin de concilier l'unité interne de la nature et de l'esprit, les deux antagonismes âpres et pleins de partialité que les siècles de la Renaissance ont commencé à effacer. Depuis quatre siècles la raison et la science ont trouvé la nature dans l'esprit, et dans l'esprit la nature. Les croisades sont nées de l'énergie de la chevalerie chez les uns et de la puissance de la foi chez les autres ; elles ont conduit les hommes à la connaissance de nouveaux peuples, à former de nouvelles idées : elles leur ont ouvert de nouveaux pays, elles leur ont mis dans les mains de nouveaux produits de la nature et, par les nouvelles relations de l'Occident avec l'Orient, elles ont favorisé le commerce, la navigation et augmenté le contact de peuples ayant des civilisations

diverses; et sous la direction de savants orientaux, comme par exemple dans l'Espagne mauresque, les croisades ont préparé l'Occident à recevoir une culture intellectuelle nouvelle au moyen d'une philosophie jusqu'alors inconnue, enfin par le développement ultérieur de la science de la nature, de l'astronomie et de la médecine. La raison a découvert dans le tiers état et dans ses corporations un nouvel élément de vie, opposée à la vie du moyen âge, à la féodalité et à l'Église. Depuis la fin des croisades la raison s'est préparée à de nouvelles et heureuses attaques à l'ordre de choses et cela dans les luttes des princes avec la papauté, et si les guerres des confesseurs de la foi du passé avec les soi-disant hérétiques ne furent pas toujours heureuses pour la plupart de ces derniers, représentants d'un développement intellectuel plus libre, plus raisonnable, ces guerres servirent néanmoins, comme tout obstacle en général, tant chez les individus que chez les peuples, à développer de plus en plus l'énergie dont l'inaction leur pesait. Une suite d'événements heureux vint en aide à cette puissance énergique et hâta son action, malgré tous les obstacles ennemis, comme par exemple la prise de Constantinople et la conquête de la Grèce par les Turcs, qui poussèrent la science byzantine ou néo-grecque et l'étude des classiques sur le sol plus actif et plus vivant de l'Occident, ce qui eut pour conséquence que bientôt après toute l'Europe, en commençant par l'Italie, se consacra à la renaissance des lettres et des sciences; ensuite l'usage de la poudre de guerre, inventée un siècle plus tôt, avec le perfectionnement de l'arme portative, le fusil, qui détruisirent les colonnes angulaires du moyen âge, les châteaux forts, et créèrent par l'introduction d'une nouvelle tactique militaire de nouveaux rapports politiques; l'invention de l'imprimerie qui répandit les recherches de tous genres avec plus de promptitude, à moins de frais et d'une manière universelle; la découverte de l'Amérique, de la nouvelle voie de mer conduisant aux Indes orientales en doublant le cap le plus méridional de l'Afrique et qui élargissaient à l'infini les vues et l'action de la raison; enfin le grand schisme occidental qui donna un coup des plus forts à la considération et au prestige de la papauté; les luttes de plus en plus multipliées entre les systèmes du moyen âge, la foi aveugle en fait d'autorité, les recherches et les critiques de la raison ayant pour objet la Bible, la philosophie et l'antiquité classique. L'exercice de la raison trouva son dénouement dans

l'expression de la Réforme saxonne et suisse. La confession saxonne de la foi reçut, comme exigeant une réforme dans la croyance, une autre dans l'Eglise, son droit politique par la convention de Passau en 1552 et dans l'édit de paix d'Augsbourg en 1555. Les essais d'indépendance de la raison, réputés hérétiques et révolutionnaires depuis des siècles, furent par ces derniers actes admis enfin avec leurs idées sur la connaissance et la vénération relatives de Dieu et devaient nécessairement réagir sur la position de l'État avec l'Église: cette position fut déjà essentiellement tout autre par la reconnaissance politique de la réforme religieuse. L'indépendance des Etats en fut le résultat, la puissance de la noblesse fut rompue par la nouvelle tactique de guerre et par la ligue des villes affranchies. La monarchie fut substituée au régime féodal, la puissance de l'argent favorisa le commerce, les rapports des peuples entre eux et ceux avec les sources financières. Tôt ou tard les ordres de la noblesse, du clergé, de la bourgeoisie et les agriculteurs présentèrent les éléments d'où devait s'élever la vie constitutionnelle des peuples, exigence des temps modernes. Ce ne fut pas dans une profession de foi isolée, mais bien dans le grand principe imprescriptible, propriété de tout être humain, c'est-à-dire la liberté de croyance et de conscience, le droit d'examen libre de la raison, l'opposé de la foi autoritaire, foi aveugle, et qui a eu le pouvoir de ruiner la scolatique du moyen âge et d'ouvrir les nouvelles et incommensurables voies à la philosophie, ainsi qu'à toutes les sciences en général. Le ciel opaque disparut: par l'astronomie la terre fut refoulée du centre de la création, elle dut tourner avec les autres planètes dans une humble position nouvelle autour du soleil, et un nombre infini de soleils et de planètes, dans des espaces nouveaux, durent nécessairement donner une nouvelle direction à l'idée de l'univers et de la nature entière. Alors on ne prétendit point encore que la raison fût l'ennemie de la religion, mais elle était réputée comme l'instrument pouvant servir à la saisir et à la sonder, et enfin comme le moyen de tout genre du savoir et du développement de l'intelligence.

Depuis le milieu du quinzième siècle, les littérateurs favorisèrent de plus en plus l'approche d'une crise certaine qui appelait une rectification sociale. Le temps n'était plus où l'essence et la forme étaient satisfaisantes : toutes deux manquaient de survivances et demandaient une nouvelle revision, une transformation. L'expression la plus élevée

de l'idée, la scolastique, suffisante jusqu'alors, était depuis longtemps en décroissance et sur son déclin : sa science dialectique, ou art de développer les conceptions, avait dégénéré en subtilités, en jeu de mots, le plus souvent forcé ; mais sa substance était devenue si désordonnée, si embrouillée, qu'à la fin on ne put et on ne voulut trouver une entrée ni une issue à cet édifice, vrai labyrinthe. Car la philosophie était nommée théologie et celle-ci se faisait passer pour celle-là, l'une devait se perdre dans l'autre sans séparation des limites ni des ressorts, séparation cependant qui avait prévalu primitivement. Mais dès que l'Église et sa doctrine s'étaient élevées au-dessus de tous les partis et de tous les genres de la pensée et de la vie, malgré l'accroissement de sa faiblesse et de ses désordres, il se manifesta une scission évidente : la philosophie s'émancipa de la théologie, dans laquelle elle devait exclusivement s'absorber ; elle dissimula son divorce au moyen de formules neuves et conciliatrices. Ces formules devaient déguiser la rupture, la rendre méconnaissable aussi longtemps que possible, la dérober aux yeux du laïque. Nous rappellerons que depuis des siècles les opinions s'étaient divisées sur l'origine et la disposition des connaissances humaines. Quelques-uns prétendaient que ce n'étaient pas les sens et les perceptions sensuelles qui étaient la source et la fin du savoir réel ; ce savoir naissait au contraire des notions ou idées (universelles) qui jusqu'à un certain point étaient des types des objets empreints dans Dieu, passant ensuite dans la raison humaine ; ces types étaient sensés garantir contre l'illusion et contre une infinité d'objets matériels et opposés au changement : ils formaient l'être immuable, le monde vrai, ou qui seuls avaient une essence, une entité. Tels étaient les réalistes ou positivistes, qui s'appuyaient sur Aristote et quelquefois aussi sur Platon, peu connu encore à l'époque. Les nominaux étaient leurs adversaires : ils définissaient les idées prototypes ou l'idée comme pures perceptions de l'entendement qui collige et classe, où noms sans essence, sans entité. Car l'essence et la vérité accompagnaient uniquement les particularités visibles, manifestes. Ce serait elles qu'on devait regarder comme point de départ et pour s'élever ensuite aux idées générales.

Cette manière insipide et pauvre de considérer les choses succomba à la suite de luttes ardentes sous l'ascendant de son ennemi si fécond en pensées, qui de son côté ne sut rendre la victoire fertile en profitant des armes et des avantages de l'ennemi. Elle tomba au

contraire dans l'orgueil, dans les subtilités puériles, dans l'épluchement des mots et bientôt en discordes. Au lieu de surmonter et de vaincre d'un point de vue plus élevé les répliques des idées des réalistes et le monde matériel des nominaux, le moine franciscain Guillaume Occam (mort en 1347), s'efforça de concilier les principes des deux systèmes. Les idées, disait-il, n'ont à la vérité aucune essence en dehors de l'entendement; elles sont néanmoins dans l'esprit, soit seulement comme idées que l'esprit en a déduites, ou comme simples représentations, auxquelles ne répond véritablement rien d'extérieur. Un compromis aussi infirme ne put conduire les partis à la paix; il engendra au contraire la dispute. La querelle à moitié apaisée entre les choses et les noms se réveilla de nouveau, et surtout parce que l'intermédiaire avait employé la parole et la plume dans la lutte du pouvoir temporel avec le pouvoir papal, et qu'il s'était déclaré en faveur de l'empereur. Or, tandis que l'état de choses resta en partie en suspens, qu'il se termina en partie en faveur de Rome et du saint-siège, malgré la décision des conciles, les réalistes et les nominaux nouveau-nés se démenaient dans des sujets fort mesquins et futiles, détruisaient et tuaient souvent par des disputes subtiles et personnelles, surtout dans les universités, le respect des laïques pour la science philosophico-théologique, la scolastique. Par cette raison tout esprit judicieux aspirait, avec la partie cultivée des peuples, à une nourriture plus substantielle, à une matière, à des sujets de meilleur aloi.

Ensuite, la forme scientifique, le latin, langue miscible, employée par la science, l'Église et souvent par la législation, avait survécu, sans s'en apercevoir : elle était sur le seuil de la vieillesse, même de la décrépitude; elle demandait, à la fin de l'apogée de son épanouissement conciliateur et créateur, un rajeunissement au moyen d'une agrégation fortifiée par l'expression antique, réellement telle et retrempée dans les auteurs classiques. Cette exigence se fit d'autant plus fortement sentir et désirer pour les sujets scientifiques, que l'énergie, le pouvoir personnel dans la sphère de la vie était déjà conquis dans la langue populaire ainsi que dans la littérature. Cette exigence se manifestait aussi bien en Italie qu'en Allemagne. En Italie, en France, en Espagne, en Angleterre et en Allemagne, on avait fait les essais les plus heureux dans l'histoire, dans l'éloquence de la chaire et encore dans d'autres branches ainsi que dans

la prose savante. Dans la poésie on avait atteint déjà depuis quelque temps toute l'élévation et le dernier point du possible, on les avait quelquefois pour ainsi dire épuisés et même outre passés. L'épopée chevaleresque et l'épopée populaire de la France et de l'Allemagne, où se développait un art si grand et si riche, avaient clos leur cycle merveilleux d'aventures et de peintures grandioses de la vie : elles avaient dû cesser de chanter faute de sujets. La chanson si joyeuse et si réglée des troubadours provençaux ne résonnait plus et le *Minnegesang* allemand s'était métamorphosé en un jeu et chant de foire; la *Divine Comédie* du Dante elle-même était plutôt vivante pour les commentateurs que restée dans la conscience du public, qui dans sa légèreté nerveuse préférait les courtes nouvelles de Boccace et les rimes élégantes de Pétrarque écrites en langue vulgaire.

Quelque développée que fût l'activité littéraire sur certains points et surtout la poésie chez les nations de race germano-romane, le besoin d'une métamorphose radicale dans l'essence et la forme se faisait peu à peu sentir. C'est ce que demandait surtout cette scolastique dégénérée et querelleuse, dont les gigantesques efforts ne soulevaient, avec des cris confus et barbares, qu'un fétu de paille. La réforme du ton et de l'expression du latin miscible des chancelleries et de la science était nécessaire, urgente; elle pouvait s'opérer dans la littérature populaire et se manifester dans la chronique ou dans la poésie; en introduisant avec mesure un type étranger, elle pouvait agir d'une manière bienfaisante, mais aussi avec un zèle hors de raison empêcher ou annihiler tout aussi bien la voie primitive. Mais quiconque envisageait la tension à la curiosité croissante, principalement sous le rapport des connaissances géographiques et ethnographiques, la résurrection de l'antiquité classique devait se montrer comme un fanal annonçant le salut. Si le moyen âge, dans ses éléments primitifs, populaires et étroits, mais dont il était si fier, n'avait cru pouvoir s'en passer, les temps modernes qui commençaient ont pensé, eux, qu'il était convenable de chercher pour la culture intellectuelle une certaine alliance entre ce qui était national et antique, et laisser pénétrer dans la multiplicité des efforts de l'esprit le monde gréco-romain.

La région principale d'où partit cette évolution si fraîche, si riche en même temps en résultats bons et mauvais, fut l'Italie. Beaucoup de conjonctures s'y présentèrent à cet effet. Le nombre et le luxe

des cours princières plus ou moins considérables, qui souvent cherchaient à se surpasser dans le bien comme dans le mal, la puissance et la richesse des villes, tantôt démocratiques, tantôt aristocratiques, quelquefois aussi passant à la monarchie, dont l'orgueil et la vanité ne cédaient point aux monarques, la vigueur du sentiment populaire, l'esprit de négociation si vivace, visant sans cesse à l'équilibre des États, allié à la diplomatie papale si fine et si persistante, — tout cela, et d'autres circonstances aidant, avait peu à peu, imperceptiblement, préparé et ouvert le terrain aux études classiques. On se croyait en outre, quelquefois non sans raison, malgré la différence des temps et des mœurs, dans un rapport non interrompu avec Rome, la dominatrice du monde, sans parler de la continuation, spirituelle ou hiérarchique, des localités, des vestiges de l'art, de la langue et des mœurs, dont le passé se conservait dans l'esprit des affinités nationales et qui pour cette raison en appelaient également aux ancêtres pour la propagande littéraire. Cela devait se produire d'autant plus, que moins on se sentait capable de transporter dans le présent la gloire souveraine et grandiose d'un passé éloigné. Mais avant tout, c'était la perspective de trouver dans les découvertes nouvellement faites, dans les sources et les monuments expliqués avec plus de profondeur, d'y trouver, disons-nous, la satisfaction croissante du noble désir de savoir. Dès que la substance formatrice, acceptée avec transport, quoique çà et là avec méfiance, eut trouvé sa direction, elle fut contemplée souvent par les chefs ecclésiastiques et temporels, par les États sous le sceptre princier et par les républiques, comme une mode et un sujet d'honneur, déterminés davantage par des ressorts plus extérieurs que par des raisons intrinsèques. Une sorte de piété payenne, basée sur la science et l'art, se substitua à la religiosité ecclésiastique souvent fallacieuse : les manuscrits et les livres refoulaient le zèle pour les ossements des saints et pour les images miraculeuses ; les bibliothèques remplacèrent les châsses et les coffres à reliques ; les princes et les populations, les cardinaux et les nobles, les papes et les rois, les chevaliers et la bourgeoisie rivalisaient entre eux pour l'honneur du titre de protecteurs, d'amis des études romano-grecques, qu'on nommait de préférence humaines, humanistes, ou les élues, ou les bonnes (*bonæ literæ*) ou classiques, et qu'on célébrait, non sans exagération, comme constituant le fondement de la restauration scientifique (*literarum restauratio*). La lit-

térature populaire elle-même fut mise au dernier plan. Un petit nombre d'amateurs des muses, comme par exemple Pétrarque, mort en 1374, et Boccace, mort en 1375, possédaient, comme précurseurs de la nouvelle vie intellectuelle, la force et l'aptitude de rester avec équité entre les deux directions nationale et antique.

Pour l'accomplissement des désirs et de la passion naissants, on n'épargna donc ni sacrifices ni honneurs, on récompensa par des fonctions publiques et d'abondants revenus ceux qui découvraient heureusement des manuscrits oubliés ou cachés, les commentateurs savants des trésors retrouvés, les longs voyages en Orient et dans les régions au delà des Alpes pour aller à la découverte et l'achat de sujets scientifiques; pour la possession de quelque manuscrit partiel ou d'une œuvre d'art, on ne craignit pas des procès poursuivis avec entêtement; on se mettait en quête à tout prix d'hommes versés dans les langues, on les distinguait et on les retenait en leur procurant un auditoire assidu et appliqué, on les chargeait d'ambassades et de hautes fonctions publiques. Ce fut ainsi qu Coluccio Salutati, maître de Pétrarque, et Léonard d'Arezzo, furent secrétaires de la république de Florence, que Bernard Bembo et François Barbaro contribuèrent essentiellement à la considération littéraire et politique de Venise; ils furent, de plus, pères de fils encore plus célèbres qu'eux. Il se trouva en outre que la langue diplomatique en général, concernant les affaires intérieures et extérieures, était le latin, alors purifié autant que possible de tous les mots et tournures du moyen âge, ce qui fit accorder à ses pratiquants une considération plus élevée. Toutefois l'Église dut suivre d'autant plus volontiers le courant nouveau, qu'elle était plus à l'abri par sa chancellerie, relativement éclairée et liée avec la Rome primitive, du danger de tomber sur des avortons et des crudités de langage comme cela avait lieu ailleurs. De ce côté on entra donc dans la nouvelle science et dans l'amour qu'on avait pour elle, sans arrière-pensée et sans restrictions craintives : on fonda des collections de manuscrits, de livres, d'objets d'art, et dans ce but on fit voyager à grands frais des agents, on comblait de grâces et de récompenses les savants distingués consentant à fixer, pour un temps plus ou moins long, leur séjour dans la capitale de la chrétienté; en un mot, on fit tout pour emboiter le pas avec la jeune et nouvelle science. A l'origine cette science n'avait pas eu pour but d'exercer une action directe sur la vie et les mœurs; elle rendait

hommage au vrai et au beau pour l'amour d'eux-mêmes, elle se livrait avec passion sans égard et un abandon complet à la jouissance des fruits nouvellement découverts, les montrait à tout venant avec un bien-être sincère et cordial, les décrivait, les louait et se réjouissait de la curiosité enfantine à l'aspect des fils intellectuels sauvés d'un naufrage de mille ans. Il y avait peu d'hommes qui songeassent à utiliser la critique historique et ses conséquences par rapport aux faits et aux principes. En thèse générale on se contentait du côté esthétique de la langue, on oubliait la discussion nationale par la direction cosmopolite, on croyait de bonne foi avoir trouvé le talisman pour la culture et le salut du genre humain. Tout nouveau manuscrit était donc salué avec allégresse, avec des cris de victoire, tout monument politique découvert et même déclaré imparfait, était considéré avec un sentiment élevé comme un échelon de la grande échelle céleste du genre humain : en un mot, toute conquête de la nouvelle doctrine de salut était acceptée avec un enthousiasme réel. Cela était d'autant plus facile, que le souverain bien national, l'indépendance extérieure, quoique çà et là illusoire, semblait s'affermir davantage en Italie dans la seconde moitié du quinzième siècle. Durant la décadence des choses politiques et religieuses, on s'occupait en général peu ou point de ce qui avait rapport à l'essence morale du christianisme; on espérait même quelquefois et non sans raison que la renaissance classique serait le remède contre les plaies et les vices de l'Eglise.

C'est ainsi que la littérature et les langues de l'antiquité gréco-romaine arrivèrent insensiblement à une position élevée dans l'histoire universelle. Avec leurs divulgateurs et leurs commentateurs, les philosophes et les philologues, elles eurent l'autorité du bien commun du genre humain, elles limitèrent et supprimèrent quelquefois les rapports intimes du peuple avec elles, rapports pour lesquels cependant, en fin de compte, elles devaient préparer un progrès quant au fond et à la forme. Car ce qui ne fut d'abord que purement scientifique, que but pour aboutir au bonheur de la jouissance, devint dans la suite instrument et *moyen* dans l'existence pratique. Si par exemple le roi Alphonse V de Naples laissa calmer son courroux envers Florence par le présent d'un Tite-Live, dans le seizième siècle Camerarius, en traduisant Tyrtée, sut engager les princes allemands à une guerre avec les Turcs.

Il y eut parmi les protecteurs et les partisans de la Renaissance, en Italie, une rivalité, une émulation franche de cupidité et d'égoïsme, mais entachées quelquefois de vanité et de jalousie. Il y eut des tournois intellectuels dans lesquels nationaux et étrangers, et surtout les Grecs, rivalisaient pour recueillir les palmes de la victoire : les princes séculiers et ecclésiastiques en défrayaient les dépenses et la pompe, une jeunesse de choix, surtout de la classe moyenne, en formait les auditeurs et les spectateurs qui, plus ou moins, assumaient le rôle d'approbateurs ou de censeurs. Dans ce grand mouvement qui ne frappait ni les sens, ni la bourse, qui ne touchait pas l'esprit de parti, le peuple restait toujours indifférent ou passif; le vieux clan de la science et de l'érudition, les prêtres, observait naturellement les nouveautés avec méfiance, car elles menaçaient de leur enlever en partie leur action sur l'éducation et aussi leurs prérogatives. Mais il ne s'éleva pas d'opposition ouverte et combinée de principes, parce que la plupart des représentants de la nouvelle science récemment découverte ne revendiquaient point la chaire ni le confessionnal, mais uniquement les fonctions de docteurs universitaires, et que plusieurs papes s'élevèrent en protecteurs puissants en ne confessant publiquement aucune suspicion sur la renaissance de l'antiquité.

Toutefois, il y eut en général prérogative des idées nouvelles sur les anciennes, car les premières étaient nées de l'évolution inévitable de la pétrification des choses anciennes. La jeunesse se déclara pour la nouveauté, les vieillards entêtés et obstinés, mais loin encore de la caducité, se rangèrent du côté de la vétusté. L'Église, depuis longtemps émoussée, obtuse quant à la question religieuse et morale, resta en général indifférente, elle n'entreprit nullement, comme elle aurait dû, une médiation conciliatrice entre les partis, entre les deux foyers ardents de la nouvelle culture, mais elle se rangea pour la plupart du temps avec une promptitude étrange du côté de la nouvelle science philologico-archéologique. Plus tard elle fut cependant très surprise du choc ardent qui, de l'enveloppe matérielle, conduisit à l'examen du noyau des doctrines et des propositions séculaires. Tout cela fut si peu prévu ni considéré par les papes, par Nicolas V par exemple, qu'ils accordèrent de fortes sommes, des grâces et des pardons pour des voyages, des copies de manuscrits, des traductions et autres travaux destinés à la propagande scientifique. Ils feignirent de temps à autre qu'aucune œuvre, aucun monument romain écrit

avait été connu jusqu'alors en Italie; ils oubliaient qu'Innocent III pensait et écrivait comme les classiques, que Hugues Falcandus, dans son histoire de la Sicile normande et que maître Buon Compagno, dans son tableau du siège d'Ancône sous Frédéric Ier, sans en nommer d'autres, avaient su manier la langue latine d'une manière aussi riche que souple. Ils ne réfléchirent pas enfin à l'action infaillible que le procédé chimique de la séparation obtenue des substances antiques et modernes agirait sur les deux moitiés et champs de bataille, non seulement désunis mais encore ennemis l'un de l'autre.

Il est vrai que les partisans et les protecteurs de la nouvelle science philologico-archéologique agissaient presque toujours avec la foi dans la dignité et la sainteté des lumières et du salut de leur vocation, sans intérêt personnel comme presque toujours sans vanité; ils sacrifiaient souvent leurs aises et la jouissance de la vie à des voyages pleins de souffrances et de dangers, à des veilles fatigantes, à de durs travaux dans la journée; ils communiquaient sans rétribution comme maîtres ou professeurs honnêtement salariés, à des centaines de disciples souvent avancés en âge et dans des positions sociales considérables, les fruits de leur application, de leurs études et de leur pénétration; ils n'avaient point en vue un intérêt élevé, mais seulement modeste; ils donnaient même gratuitement leurs leçons là où elles semblaient nécessaires, et dans leur zèle noble et enthousiaste se considéraient plus que les messagers d'un nouvel ordre de salut et de bonheur.

Cette manière d'envisager l'existence et la vocation jusqu'à un certain point idéales, reçut encore une impulsion plus élevée par l'adoption intime et retentissante de la langue grecque et de sa littérature, négligée jusqu'alors de la manière la plus ignominieuse. Si les Églises d'Orient et d'Occident, grecque et latine, étaient dans une position on ne peut plus rude l'une vis-à-vis de l'autre, il en était de même de la langue et de la littérature des deux moitiés de l'ancien empire romain, qui avait donné en héritage à peu d'exceptions près, aux deux principaux symboles ainsi qu'aux deux localités nationales, les oppositions tantôt indifférentes, tantôt rivales et ennemies. Mais alors les choses changèrent lentement de face; la décadence du pouvoir spirituel à Rome comme à Constantinople, la tentative louable mais stérile de conciliation, qui au moins d'un côté ou de l'autre n'admettait que des schismatiques mais non plus des héré-

tiques, les progrès menaçants des Turcs, le besoin croissant de nouvelles forces vitales, toutes ces circonstances combinées, comblèrent en partie et successivement l'abîme profond qui existait entre la chrétienté d'Orient et celle d'Occident, et établirent sur le gouffre le pont expiatoire grammatical et scientifique. Il arriva de plus, peu avant et à la suite de la chute de Constantinople, que, stimulés par la science, la naissance et le rang, quelquefois aussi par un sentiment vertueux, comme par exemple Chrysoloras, des Grecs distingués se réfugièrent en Italie soit volontairement, soit comme fugitifs, où ils devinrent les hérauts de l'unique bien national, c'est-à-dire de la langue et de la littérature grecques de l'antiquité. Les meilleurs appréciateurs et protecteurs des éléments romains de civilisation sentaient la nécessité de les étendre au moyen de l'adoption et du développement des éléments grecs : mais il manquait au *vouloir* de *pouvoir*. Ce que dans ce but Pétrarque, Boccace et Léonce Pilate, le Calabrais opiniâtre, avaient entrepris au quatorzième siècle à Florence, était resté dans l'isolement et fort incomplet et creux. Néanmoins cette première impression, cette primitive suggestion ne furent pas oubliées par les esprits susceptibles de modification. On n'eut de repos que jusqu'à l'arrivée de quelques Grecs, savants actifs, qui par la parole et la plume contentèrent cette soif de littérature, et qui fondèrent une *école* réelle au sein des Italiens déjà préparés pour en profiter par leur connaissance de la langue latine. Cette école agit généralement sans vues d'intérêt et pour l'amour du sujet, avec autant d'empressement que d'abandon. Il se manifesta un sentiment du vrai et du beau chez les esprits supérieurs, quand bien même ils ne réussirent pas à acquérir les principes pouvant guider les arts et la science. Car il leur manquait pour cela la profondeur et l'étendue de vues et de connaissances. Il s'agissait davantage d'une moisson laborieuse et d'une observation de curiosité que d'une pénétration multiple mais cependant solide dans les manifestations et les ressorts du monde antique. Il en était de même des protecteurs temporels et spirituels de la nouvelle direction qui devint de suite une véritable mode. Des papes comme Eugène IV et Nicolas V, des princes tels que Côme et Laurent de Médicis, Alphonse V de Naples distribuaient encouragements, finances et honneurs, afin d'amasser autant que possible bon nombre de manuscrits, de sculptures, de pierres gravées, de camées et autres monuments de l'antiquité clas-

sique, ainsi que pour établir des expositions publiques d'objets venus d'Italie, de la Grèce, de l'Orient, de l'Allemagne et de l'Angleterre. Peu d'esprits s'occupèrent superficiellement à utiliser ces antiques sujets, et ceux-là même, comme Laurent de Médicis, tout en donnant son appui à l'étude et à la divulgation des œuvres et des principes de Platon, étaient plutôt entraînés par un sentiment passionné d'amateur que pour pénétrer sérieusement au cœur de l'amour de la vérité. Toujours est-il que chez les protecteurs les plus nobles et les disciples les plus ardents de la nouvelle science, il y eut, à côté de la pureté de leur zèle pour le sujet, assez de vanité pour constituer un levain très actif. Sans ce stimulant, les hommes, ceux surtout d'au delà des Alpes, tels qu'ils étaient, n'auraient pu faire aucun progrès dans la carrière, choisie par eux, celle de la gloire intellectuelle ; ce stimulant, faute de se trouver dans un corps constitué, fut cependant le signe le plus évident, la nourriture la plus substantielle de la vie, sans laquelle aucun novateur sans passé n'aurait pu se maintenir longtemps dans les cercles distingués de la noblesse armoiriée ou de la noblesse marchande. Car la modestie ou même l'humilité auraient plutôt écrasé qu'élevé ; il n'y avait qu'un puissant sentiment de soi-même, manifesté extérieurement, qui put tenir le pas avec les anciens dignitaires de la société bourgeoise. C'est ce qu'il ne faut pas oublier, pour ne pas taxer injustement de pure vanité la manière d'être un peu suffisante de la plupart des disciples de la science nouvelle. Avec quelle satisfaction François Philephe, par exemple, ne dépeint-il pas sa réception à Florence ! « La ville, écrit-il à son ami, Jean Aurispa, me plaît singulièrement : rien ne lui manque en fait de magnificence et d'élégance de ses édifices, de dignité et de sérieux de ses citoyens ; elle a en outre entièrement les yeux sur moi. Tous m'aiment, me respectent et chantent mes louanges jusqu'au ciel : mon nom est dans toutes les bouches. Lorsque je passe dans les rues, non seulement les citoyens les plus considérables me font l'honneur de se déranger pour me faire place, mais encore les femmes les plus distinguées en font autant. La politesse est si grande, que j'en ai honte. J'ai journellement au delà de quatre cents auditeurs ; et ceux-ci sont la plupart des hommes âgés et des membres du conseil. Dans son affabilité Côme de Médicis ne m'a pas rendu visite qu'une fois, mais plusieurs fois et m'a offert tous les services en son pouvoir[1]. »

1. *Epistolæ Philelphi*, II, 2.

Le second indice qui s'est produit chez les nouveaux disciples de la science, indice né ordinairement d'une noble rivalité, c'était cette fraternité, cette camaraderie de corps et de profession dans une direction cosmopolite. Cette fraternité voulait conserver et augmenter la possession du bien chéri dans un cercle intime, tout en l'étendant sans égard à la condition sociale, au peuple, au sexe et même sans aveu d'adhésion, enfin comme un bien commun de l'humanité ; et ce fut pour cela qu'on choisit la dénomination d'*humanité* et qu'on l'appliquait en pratique. C'est dans ces hautes études (humanitaires) qu'on chercha et qu'on trouva la clef, non seulement pour l'intelligence des énigmes et des mystères scientifiques, mais encore de la paix sociale, énigmes et mystères qu'avaient si souvent troublés les partis religieux et politiques. L'union amicale entre Ange Politien, l'homme à la culture de l'esthétique, Mirandola, mystique et rêveur, et Marsiglio Ficin (Ficinus), le premier interprète éloquent et traducteur de Platon, prouve la fraternité basée sur l'homogénéité des efforts dans la vie, quoique divergeant dans les facultés naturelles, fraternité qui unissait intimement, quelquefois pour toujours, les membres de la nouvelle vie intellectuelle. « Quel n'est pas le plaisir que j'éprouve, écrit entre autres le premier de ces auteurs au dernier, lorsque je me sens d'accord en fait de penchants et d'études avec toi et mon Pico, et qu'en retour je me sens aimé de vous ! Mais comment en pourrait-il être autrement, puisque nous cherchons à faire progresser les sciences, non pour en tirer bénéfice, mais uniquement pour amour d'elles et que nous nous les distribuons selon l'ardeur de notre cœur. Car Pico explique les sciences morales et se pose en intermédiaire entre mon Aristote et ton Platon. Il prête de préférence à ce dernier la langue latine ; il me reste au contraire celle des branches scientifiques qui ont moins d'autorité, mais plus d'agrément[1]. »

Quelque intime et cordiale que fût la réunion, le corps libre que les amis de l'antiquité formassent entre eux, et quelque cosmopolite que fût sa direction, ils n'étaient cependant pas indifférents à certains événements isolés et perturbateurs du temps. Toutefois les auteurs de la résurrection du paganisme élevé ne firent point face aux vices ecclésiastiques et moraux, mais ils ne restèrent pas indifférents non

1. *Politiani epistolæ*, l. IX, 13.

plus aux envahissements des Turcs contre lesquels ils demandèrent des secours. Ainsi Philelphe, qui fit baptiser sous le nom de Xénophon son fils qui avait pour mère une Grecque, demandait deux ans avant la chute de Constantinople, dans un éloquent et persuasif mémoire, adressé à Charles VII, roi de France, de déclarer la guerre aux ennemis de la foi et de la civilisation; mais il n'eut point de succès, comme on devait s'y attendre. Le prince et la nation restèrent inaccessibles à ses adulations qui leur décernaient le prix de la virilité et de la générosité pour la victoire finale remportée sur l'Anglais brutal et pour laquelle il leur souhaitait bonheur.

A cette essence cosmopolite, sans être liée à aucun peuple en particulier, à aucune patrie spéciale, s'unissait aussi la variabilité des auditeurs et des lieux. Italiens et Grecs voyagaient de ville en ville comme professeurs et interprètes de la langue et de la science classiques, tantôt à la cour des princes éclairés et libéraux, surtout à Milan, Naples et Florence, tantôt à la barre de bourgeois et de conseillers riches et avides de science, comme il arriva à Venise et à Sienne. Ce ne furent pas tant les émoluments accidentels ou annuels qui stimulèrent les nouveaux docteurs en science, mais uniquement l'approbation et la protection qu'on leur accordait; souvent aussi la tranquillité ou la dispute décidaient de la durée plus ou moins longue du séjour, les menées, la jalousie et la discorde des partis mêmes n'y furent pas indifférentes. Car agitée et querelleuse comme était l'époque, surtout en Italie, les soutiens de la même science, à part leur action commune contre la scolastique, arrivaient facilement et volontairement à des querelles plus personnelles que littéraires. Ce fut ainsi que Pogge se disputait avec Philelphe et Laurent Valla, Politien avec Marullus à Milan et Bartholomeo Scala à Florence, véritables combats de coqs qui plaisaient autant aux combatttants qu'aux spectateurs, vulgarisant et popularisant les sujets discutés. C'est ce qui fait reconnaître facilement l'esprit du temps et la décadence du génie de la chevalerie non encore entièrement éteint, mais auquel appartenaient les docteurs ambulants de la science avec leurs disciples, munis de la plume et de la parole.

La profondeur du génie des Italiens qui avait produit tant de grandes œuvres, tant de créations extraordinaires, en politique, en poésie et dans la réflexion, ne se contenta nullement d'une direction grammaticale et dans l'art de bien dire ni plus ni moins d'une action

théorique. Leur génie embrassa la substance du passé, il s'occupa sérieusement de philosophie, d'éducation et de moralité. Cette voie fut prise par une faible minorité mais non moins importante. A cette minorité appartinrent surtout Marsiglio Ficin, le prince Pic de Mirandole et Vittorino de Feltre, triumvirat qui, quoique modeste, travailla dans un but unique.

Si l'on observe ce qui leur est spécial, personnel, les Italiens apparaissent tout d'abord, par leur naissance et leur position, destinés à la culture de la langue et de la littérature romaines. Car une indifférence croissante et une réserve envers l'Eglise comme gardienne supérieure non seulement de la foi du moyen âge, mais encore de son énonciation, aplanirent la voie à la nouveauté en fait de réflexion, de sentiment et des lettres, tandis que la fierté nationale, souvent illusionnée dans la vie réelle, et lasse des tourmentes des partis, cherchait l'unité et la force auprès des ancêtres, ces conquérants et dominateurs du monde, et espérait aussi, en ressuscitant l'ombre intellectuelle de leur langue, donner à la science et à l'art la garantie d'un avenir meilleur. Car depuis longtemps Rienzo et l'éphémère république romaine avaient prouvé ce que l'amour de la patrie et de la liberté, l'élan primitif et élevé de l'imagination, pouvaient produire. Ce fut de cette ardeur nationale souvent surabondante que s'éleva en partie le mysticisme littéraire de Boccace, de Pétrarque et de leurs disciples directs. A ces derniers appartient spécialement Jean dit Malpaghini de Ravenne, l'inconstant mais infatigable et laborieux ami et disciple de Pétrarque, professeur de langue latine et de rhétorique à Padoue et à Florence, mort en 1397, le véritable fondateur et père de la première et féconde école de philologie, qui étendit, mais lentement, le cercle enseignant et l'activité littéraire sur le terrain du grec. Une essence vigoureuse, prête au combat, dominant les finesses les plus étudiées, la construction de la langue, de l'oreille, de l'harmonie, de l'accident, de l'arrondissement du discours, mais par-dessus tout le mouvement étonnant pour rechercher et utiliser les ressources acquises, surtout des manuscrits, des médailles et des pierres gravées, toutes ces qualités encouragées par l'intérêt et la générosité d'amis opulents et de protecteurs, donnait de l'élan et des succès aux affaires littéraires, augmentait le fonds et avec lui le nombre des amateurs. Car il fut bientôt de bon ton d'apprendre le latin classique, les études des humanités semblaient d'après leur

qualification en opposition tranchée avec les œuvres intellectuelles en usage jusqu'alors, œuvres en dehors du sentiment populaire et de la voie pour laquelle elles étaient destinées.

Nous n'avons pas à nous occuper des circonstances, des rapports biographiques des hommes moins créateurs qu'actifs qui ont propagé par la parole et la plume la semence qui venait d'être jetée, qui cultivaient la plante délicate qui venait de naître, en la protégeant de l'ivraie et des insectes malfaisants.

Ce fut avec Guarino de Vérone (de 1370 à 1460), disciple de Jean de Ravenne et professeur actif des deux langues grecque et latine à Florence, à Bologne, à Padoue, Venise et Ferrare, qui lutta durant la première moitié du quinzième siècle et comme collecteur de manuscrits grecs et professeur public des deux langues et des branches diverses de littérature à Florence et à Ferrare, que lutta, disons-nous, Guarino avec le Sicilien Jean Aurispa (de 1369 à 1459). Tous deux, nonagénaires et des premiers parmi les précurseurs des nouvelles études, étaient surpassés en connaissances d'une grande ampleur, en sagacité et en expositions vives et nettes, par l'ardent et querelleur Pogge Bracciolini (de 1380 à 1459), né dans les environs d'Arezzo, d'origine obscure, jeune encore, sous la discipline de Jean de Ravenne et du Grec Emmanuel Chrysoloras, et élevé tellement ensuite par ses facultés et par ses connaissances qu'il fut pendant cinquante ans employé comme secrétaire apostolique; ses fonctions lui donnèrent des loisirs pour s'adonner à des voyages et à des travaux scientifiques : à l'âge de soixante-douze ans il se rendit à Florence pour y occuper le poste de chancelier de la république; il mourut en terminant sa vie active et aventureuse, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, dans sa maison de Valdarno. Son principal mérite ne consistait pas dans la perfection acquise de la doctrine, mais bien dans son zèle ardent, infatigable, souvent dangereux, onéreux et pénible pour la découverte de manuscrits qu'il rechercha au delà des Alpes, en Suisse, en Allemagne, en France et même en Angleterre, qu'il publiait ensuite avec promptitude et succès. C'est ainsi qu'il découvrit lui-même à Saint-Gall, dans une tour obscure et malpropre, les *Institutions* de Quintilien, plusieurs livres de l'*Argonautique* de Valerius Flaccus, les Commentaires de l'éloquent Asconius Pedianus sur huit discours de Cicéron, tandis qu'un moine de Trèves lui envoyait un manuscrit de Plaute peut-être aussi un autre de Lucrèce, en échange d'argent et

de remerciements. Car ces barbares, comme les appelait non sans raison cet Italien si gonflé d'amour-propre, n'avaient nullement conscience des trésors qui dans des recoins poudreux attendaient chez eux quelque savant allant à leur découverte et pour ainsi dire à leur délivrance.

Comme écrivain, le Pogge, qui traitait surtout des sujets populaires de philosophie et l'histoire, a développé autant de profondeur et de solidité dans les études, qu'une manière spirituelle dans leur exposition.

Léonard Bruni, nommé l'Arétin d'après sa ville natale (de 1370 à 1444), initié à la langue latine par Jean de Ravenne, à la langue et à la littérature grecques par Emmanuel Chrysoloras à Florence, influa sur la littérature classique latine et grecque, uniquement comme fonctionnaire et comme auteur. Il dut cette influence à sa position, à ses penchants et aux facultés que lui avait données la nature. Chancelier à Rome et à Florence pendant de longues années, il eut l'occasion et même la vocation de développer ses aptitudes diplomatiques et historiques par la réflexion et son activité professionnelle; il ne fut pas seulement souple et élégant dans l'expression verbale des deux langues, mais il est évident que les types anciens qu'il étudia eurent de l'influence sur la politique et l'histoire moderne de Florence qu'il écrivit, et qu'il eut une correspondance féconde dans laquelle il témoigne de la connaissance qu'il avait de son époque, et qu'il fut d'un secours riche et abondant, par ses conseils et son action, à l'étude de l'antiquité, et particulièrement aux traductions. Ce fut encore ainsi que Niccolo Niccoli (mort en 1437), Florentin riche, intelligent et spirituel, hâta par un commerce actif, et en procurant libéralement les moyens d'étendre l'industrie de la copie des manuscrits, l'action, la valeur et la forme de l'étude croissante des œuvres littéraires et des langues latine et grecque. D'un autre côté Laurent Valla (de 1400 à 1456), Romain, toujours prêt à batailler, fut actif par la parole et la plume, savant profond, avec une finesse supérieure dans la langue et la critique — traducteur en latin d'Hérodote et de Thucydide — et François Philelphe de Tolentino (de 1398 à 1461), un peu trop badin et trop orgueilleux, mais surtout puissamment actif qui passa la plus grande partie de sa vie à Florence sous Côme et Laurent de Médicis, chef d'une école de philologie, actif par la parole et la plume jusque dans une vieillesse avancée, aimé des uns, haï des autres. Enfin dans

la seconde moitié du quinzième siècle, le noble Vénitien Hermolaus Barbaro (de 1453 à 1493) et le bourgeois florentin Ambrogini, nommé d'habitude Ange Politien (de 1454 à 1494) du lieu de sa naissance, Monte Pulciano; il n'eut peut-être pas son pareil sous le rapport de l'ampleur et de la profondeur de ses connaissances, la rigueur de sa critique et la beauté de ses sentiments poétiques; il était de plus d'un caractère ouvert, aimable, mais atteint d'assez de vanité pour qu'il expliquât ses propres poésies tout en s'occupant à commenter les classiques. Son ami intime Marsiglio Ficin et Pic de la Mirandole, appartiennent plutôt à la classe philosophique, qu'au domaine de la langue et de l'éloquence, quoiqu'ils y fussent naturellement versés avec une grande perfection.

Si une noble passion d'apprendre, si une disposition ardente et jusqu'à un certain point romantique, avaient stimulé l'élan de l'esprit, par les études romaines, élan qui dirigea cette passion pour la connaissance de la langue et de la littérature grecques, l'Italie eut un aiguillon actif dans les souffrances et les dangers courus par les Byzantins, pour lesquels on avait montré jusqu'à lors de l'indifférence ou même de la haine. Moins cette haine dans le schisme de la chrétienté, appela de secours énergiques contre l'invasion des ennemis mahométans de la foi, plus au contraire la compensation fut considérable sous le rapport du bien intellectuel, à l'abri des attentats matériels. Des émigrants volontaires ou forcés de l'Orient furent acquis à l'Occident cultivé et particulièrement à l'Italie, soit comme témoins vivants d'une dette d'honneur formée par la faiblesse et la discorde, soit comme hérauts et maîtres d'une science obscurément pressentie mais réputée nécessaire. Alors s'éleva comme patriarche primitif et fondateur d'une école littéraire Emmanuel Chrysoloras (de 1350 à 1415), appartenant à une famille ancienne et distinguée, d'une culture profonde et variée, de mœurs pures qui empêchaient l'avarice et la vanité. Il fut envoyé par l'empereur Jean Paléologue auprès des puissances de l'Europe pour en obtenir des secours en hommes et en argent contre les Turcs. Il se plut tant en Occident qu'après avoir rendu compte de sa mission à l'empereur, il revint en Italie, d'abord à Venise et puis à Florence où il fut nommé professeur de langue grecque en l'année 1396. Lorsque l'empereur Emmanuel vint en Italie vers la fin du quatorzième siècle, il attira Chrysoloras à Milan, où il enseigna également le grec; peu après

Jean Galéas, duc de Milan, l'engagea à venir à Pavie. En 1404 il alla comme ambassadeur d'Emmanuel d'abord à Venise, et dans la même année, sur les instances de son élève Léonard Brunus, il alla à Rome. En 1413 il accompagna le cardinal Zabarella envoyé auprès de l'empereur Sigismond pour convenir du lieu où devait se tenir un concile futur. Enfin, après être retourné à Constantinople, l'empereur grec l'envoya avec d'autres ambassadeurs au concile de Constance, ouvert en l'année 1414. Chrysoloras mourut le 15 avril de l'année suivante. Complètement naturalisé et maître de la langue latine, il travailla très activement à répandre la langue et la littérature grecques: il eut de grand applaudissements et le bonheur de voir ses efforts couronnés de succès. Des jeunes gens et des hommes d'un âge mûr, tels que Niccolo Niccoli assistaient à ses conférences sur Homère, Platon et Démosthène; ses disciples comme Philelphe, Pogge, Léonard d'Arezzo, qui avouait lui-même « qu'il revoyait dans ses rêves ce qu'il avait appris pendant le jour », glorifiaient son nom. Il n'y eut pas jusqu'à la curie romaine, si craintive et si méfiante, qui ne rendit hommage à cet étranger, en l'envoyant comme ambassadeur à Constance, ainsi que nous l'avons dit, où il mourut dans un âge peu avancé.

Constantin Lascaris, parent de Jean, tous deux de race impériale et fixés en Italie comme fugitifs après la chute de Constantinople, enseigna avec un éclatant succès, en présence de compatriotes et d'étrangers, à Rome, à Naples et à Messine; il mourut en 1493. Comme auteur il s'est surtout distingué par sa grammaire, premier livre grec imprimé en Italie, avec la date du 30 janvier 1476, in-4°; Jean Bessarion, né à Trébizonde en 1395, avait fait ses études à Constantinople; entré dans l'ordre de Saint-Basile il étudia l'éloquence sous Gemiste Plethon, un des plus grands admirateurs de Platon, admiration qu'il sut faire passer à ses élèves. Les empereurs de Byzance et de Trébizonde employèrent Bessarion dans différentes ambassades; l'empereur Jean Paléologue l'emmena, comme archevêque de Nicée, aux conciles de Ferrare et de Florence, où il s'employa beaucoup pour amener l'union des deux Églises grecque et latine. Pour le récompenser le pape Eugène IV le nomma cardinal. Bessarion resta en Italie et s'y adonna à l'étude de la langue latine. Nicolas V lui conféra la dignité d'évêque de Tivoli et la mission de cardinal-légat à Bologne, où il fit de grands efforts en faveur et

pour l'avancement des sciences. Sous Pie II Bessarion fut nommé patriarche de Constantinople. Il mourut en 1472, à Ravenne, après avoir été chargé d'une ambassade en France par Sixte IV, mais qui fut malheureuse. Il avait établi une blibliothèque considérable pour les savants fugitifs grecs qui s'étaient retirés en Italie à la suite de la prise de Constantinople et qu'il avait protégés tout particulièrement. Cette blibliothèque se composait surtout d'auteurs classiques de l'antiquité, et contenait six cents manuscrits qui lui avaient coûté 653 600 francs de notre monnaie actuelle. Bessarion a traduit en latin les mémoires de Xénophon, la Métaphysique d'Aristote et de Théophraste; il avait activement contribué à l'étude sérieuse de la langue et de la littérature grecques, à celle encore de la philosophie de Platon, qu'il défendait avec génie sans rabaisser Aristote, et s'acquit ainsi une gloire impérissable. Gémiste Plethon, né à Constantinople, fut protégé dès l'année 1426 par l'empereur Emmanuel Paléologue; en 1438 il assista au concile de Florence: d'abord grand adversaire des Latins, auxquels il se rallia dans la suite. C'est à lui qu'on doit la renaissance de la philosophie de Platon en Italie; ce fut lui au moins qui la fit aimer à Côme de Médicis, ce qui eut pour résultat de la répandre et de la faire généralement apprécier. Gémiste eut de forts démêlés avec ses compatriotes et, par suite, il retourna dans sa patrie vers 1441, où presque âgé de cent ans il exerça une charge de juge en Morée jusqu'à sa mort en 1451. On a de lui des notes sur Thucydide, une dissertation sur le Saint-Esprit, deux discours sur les transactions politiques du Péloponèse, un extrait en latin des dix premiers livres de la géographie de Strabon et enfin l'oraison funèbre de l'impératrice Cléopé, morte en 1433. Démétrius Chalkondylas, né à Athènes en 1428, élève de Théodore Gaza, vint en Italie en 1447: il séjourna à Rome pendant quelques années; en 1450 il se rendit à Perugia, où Campanus fut son élève. Plus tard, vers 1471, Laurent de Médicis l'attira à Florence après qu'il eut enseigné le grec à Padoue de 1463 à 1469. Il vécut à Florence jusqu'à la mort de Laurent en 1492; de là il se rendit à Milan, où il enseigna la langue et la littérature grecques jusqu'à sa mort, arrivée en 1511. On a de lui une grammaire grecque et des éditions des œuvres d'Isocrates, d'Homère et de Suidas. Jean Argyropulos, né à Constantinople en 1415, visita l'Italie vers 1434; il passe pour avoir été recteur de l'université de Padoue en 1443. Il avait

abandonné sa patrie après la prise de Constantinople par les Turcs, revint en Italie, y obtint l'affection de Côme de Médicis, fut le précepteur de Pierre et de Laurent, ses fils : fuyant la peste, il se réfugia à Rome, où il se procura une grande aisance en expliquant publiquement les œuvres d'Aristote ; il fut maître d'Ange Politien, de Donatus Acciaiolus et de Jean Reuchlin, et mourut de la fièvre vers 1490, à l'âge de soixante-quatorze ans. Ayant été appelé à Florence en 1456, il y enseigna le grec pendant quinze ans et y eut de grands succès. Grand admirateur de la philosophie d'Aristote, il s'occupa beaucoup des œuvres de ce grand homme; il traduisit sa Physique en latin, les livres sur le ciel, de l'âme et l'éthique, un commentaire sur la morale nicomachéenne, etc. Argyropulos a puissamment contribué à ouvrir la voie au retour de la science et de l'érudition. Au nombre des Grecs qui vinrent en Italie nous citerons encore Théodore Gaza, né à Thessalonique en 1398 : il arriva dans ce pays en 1430, antérieurement à la prise de Constantinople. Après s'être initié aux principes de la langue latine sous la direction de Victorin de Feltre, à Mantoue, il enseigna le grec comme premier recteur de l'Académie établie à Ferrare, de 1441 à 1450. Le pape Nicolas V l'appela à Rome en 1451, pour lequel il traduisit plusieurs auteurs grecs. Ayant présenté au pape sa traduction latine de l'Histoire des animaux. d'Aristote, reliée magnifiquement et n'en n'ayant reçu que cinquante écus d'or en retour, il jeta cette somme dans le Tibre en s'écriant « *pereant nummi, pereant labores* » : il retourna bientôt après à Ferrare et ensuite dans l'Abruzze, où Bessarion lui procura un bénéfice ; il y mourut en 1478, au moment d'entrer dans sa quatre-vingtième année. Il a écrit une grammaire grecque en quatre livres, estimée encore de nos jours, et traduit les *Problèmes* d'Aristote avec ceux d'Alexandre d'Aphrodisias, la *Tactique* d'Elien, le *Traité de la composition* de Denys d'Halycarnasse, et l'*Histoire des plantes* de Théophraste. Gaza a mis en grec deux ouvrages de Cicéron, le *Traité de la vieillesse* et le *Songe de Scipion* ; il est encore l'auteur d'une paraphrase en grec de la Batrachomyomaachie, et enfin d'une lettre en grec à Philelphe, sur l'origine des Turcs.

Parmi les Italiens, disciples des Grecs, que nous venons de nommer, se distinguèrent surtout Pogge, Philelphe, Politien et Victorin de Feltre. Ce dernier fut presque le seul esprit pédagogique pratique qui, de mœurs pures et d'un désintéressement réel et sous la

protection du comte François de Gonzague, fonda une école et une maison d'éducation pour la jeunesse noble et des classes élevées, ce qui lui valut une réputation distinguée et bien méritée.

En deçà des Alpes il y eut peu de Grecs et d'Italiens qui enseignassent verbalement; le Grec Andronique Kontoblacas professa sa langue à Bâle en l'année 1474, Andronique Calliste de Thessalonique vint en France dans la seconde moitié du quinzième siècle, et Hermonyme de Sparte fut le premier Grec de naissance qui professa la langue et la littérature grecques en France; quelques Italiens y vinrent aussi; mais à peine laissèrent-ils de leurs traces. Il n'en fut pas toutefois de même des hommes intrépides qui de l'Allemagne, de l'Angleterre et d'ailleurs se rendirent en Italie, d'où ils rapportèrent une ample moisson. Parmi eux il faut nommer en tête Rodolphe Agricola, Conrad Celtes, Jean Reuchlin et Erasme de Rotterdam. Agricola, né en 1442, de parents riches, dans un village auprès de Groningue, fut initié aux études classiques par Thomas a Kempis à Zwoll, ensuite il le fut encore à Louvain et puis à Paris. Il poursuivit ces études par une vocation toute particulière, et s'étant perfectionné dans le latin et le grec, il visita plusieurs fois l'Italie. Agricola fut le premier Allemand qui se distingua dans son pays par ses discours et ses conférences; il y fit preuve non seulement de son érudition, mais encore de beauté et d'élégance dans l'élocution et dans la délicatesse de sa prononciation : il fit l'admiration du public. De retour en Allemagne, il réussit à faire progresser l'éloquence et les sciences. Ardent, d'un caractère ouvert et indépendant, ayant une correspondance étendue, on pourrait le nommer un des chevaliers errants des sciences archéologiques en Allemagne. Il mourut en l'année 1485. Conrad Celtes, disciple d'Agricola, né en 1459, alla entendre les grands docteurs de l'Italie; il fut imitateur heureux de la poésie latine de l'antiquité; l'empereur Frédéric III le couronna à Nuremberg en 1487 comme *Poeta Cæsareus laureatus*, poète lauréat impérial, honneur qui n'avait été accordé jusqu'alors à aucun littérateur allemand. Celtes travailla avec succès à répandre la science nouvelle dans les hautes classes. Il fut le premier qui introduisit en Allemagne l'étude de la langue grecque : avec un zèle infatigable il forma de jeunes élèves auxquels il chercha à inculquer l'amour de la littérature classique; il mourut en 1508, étant seulement âgé de quarante-neuf ans. Celtes fut encore fondateur des deux sociétés sa-

vantes du Rhin et du Danube. Il avait sans doute pris pour modèle l'académie platonicienne de Florence, et dans ces fondations résidait sa plus grande force pour combattre les obstacles et les inimitiés manifestes des ennemis de la renaissance de la science et de la littérature classiques. La voie qu'il avait frayée par l'esthétique et l'histoire, fut suivie par ses amis et ses disciples directs, Peutinger, Pirkheimer et Cuspinien, et malgré ses faiblesses et ses défauts, cette voie fut peut-être la plus sûre pour réveiller les hautes couches de la société et pour en constituer les aides et les alliés destinés à combattre les défenseurs naturels de la vieille philosophie d'école, c'est-à-dire les moines et les scolastiques.

Par bonheur pour les études classiques, deux jeunes gens s'élevèrent et suivirent une carrière plus scientifique : ils arrêtèrent l'aplatissement et l'éparpillement de la science qui ne voulait être oratoire ni vocale, ni morale ni pédagogique. Ce mérite revint surtout à Jean Reuchlin et Didier Erasme. Le premier, d'un caractère ouvert, droit, mais prudent et circonspect, devint l'homme politique et le sage de l'antiquité ressuscitée, l'orateur qui savait animer, le bel esprit critique de l'étude de l'antiquité romano-grecque.

Jean Reuchlin, né à Pforzheim en 1455, vint jeune encore pour étudier à l'université de Paris, où il cultiva la langue et la littérature grecques; il s'occupa surtout d'Aristote, qu'il étudia dans le texte original. Il séjourna quatre ans à Bâle, où il fut professeur extraordinaire et fit un emploi fécond des connaissances acquises. Mais non encore pleinement satisfait de ses devoirs de professeur, il se rendit à Orléans et à Poitiers et s'engagea dans les détours et les bas-fonds inextricables du droit romain, qu'il enseigna en même temps que la philologie à son retour en Allemagne, surtout à l'université de Tubingue, fondée en l'année 1477. En l'année 1482, Reuchlin accompagna en Italie le comte, plus tard duc de Wirtemberg, Evrard le barbu ; il y retourna deux fois dans les années suivantes, il s'y lia avec Marsiglio Ficin, Politien et Pic de la Mirandole; de retour dans sa patrie il fut nommé assesseur de la cour suprême, et à plusieurs ambassades extraordinaires. Après la mort de son protecteur en 1496, il fut obligé de se soustraire par la fuite aux persécutions de son fils, Evrard II : il vint à Heidelberg et y trouva un asile dans le palais du chancelier de l'électeur palatin, l'évêque de Worms, Dalberg. Là il chercha à se perfectionner dans ses études, qu'il fit

profiter aussi à d'autres par sa société, des leçons et l'application. Il revint en 1499 dans sa patrie, après l'apaisement des troubles dont elle fut accablée, après être retourné à Rome chargé d'une mission de l'électeur palatin Philippe : là il présida pendant onze ans la ligue de Souabe, fonction qu'il dut à son érudition, sa connaissance des affaires et à l'incorruptibilité de ses mœurs.

Malgré les nombreuses vicissitudes de sa vie, qui devait recevoir des contre-coups malheureux, Reuchlin s'appliqua avec ardeur et désintéressement à la culture des sciences, surtout sous le rapport des langues et de la philosophie. Il était au service de quiconque voulait apprendre : son savoir avait de l'étendue et de la profondeur, il connaissait moins le latin que le grec et l'hébreu, il élevait les individus et l'école par des conseils et la pratique, composait des grammaires et des dictionnaires : il encourageait la recherche des manuscrits et les faisait imprimer. La vie active de Reuchlin contribua à amener le combat de la lumière avec les ténèbres, combat qui remplit les propylées de l'histoire de la réforme en Allemagne. Le savant ardent, tranquille, assidu et infatigable, l'homme d'affaires et le politique réfléchi et discret, au fait des accidents de la vie, devait malgré lui devenir chef et conducteur du parti de la nouvelle école littéraire, ennemie de la scolastique et de la contrainte monacale, dont elle sonnait l'attaque.

La seconde puissance qui avait pris insciemment la même tâche, s'éleva dans la personne d'Erasme de Rotterdam né en 1467. Son esprit ne plongeait pas, comme ses cocombattants antérieurs, dans la profondeur et non plus dans l'immensité, mais il s'adonna aux saillies impétueuses et à l'élégance. Il fut, comme cosmopolite, d'une grande activité pour le développement intellectuel de l'Europe, prenant personnellement une part ardente aux affaires littéraires de l'Italie, de la France et de l'Angleterre; de Bâle, comme dans sa patrie, il eut une influence décisive sur l'Allemagne ; il fut un savant dans le sens le plus ample, infatigablement actif, il était pénétrant et plein d'esprit, ses pensées étaient lumineuses, ingénieuses, il aimait le beau et le vrai, il excellait dans l'exposition d'un sujet et surtout dans la langue latine. Érasme eut une part considérable par ses écrits, sa fréquentation avec les hommes haut placés et les savants, à la situation intellectuelle de son époque, à son instigation et son appui relatifs à des entreprises et des fondations littéraires, il concourut à

la diffusion multiple, la sûreté et la considération de la science et de l'art. Il réussit à faire mépriser le formalisme et la stérilité de la scolastique, en employant une verve sereine, un sérieux énergique : il exposa dans toute leur nudité la superstition, l'ignorance, la sottise et la trivialité de la moinerie et de la pédanterie sans esprit qui était à sa suite : ses railleries leur firent des plaies incurables ; il s'opposa avec constance et gaieté aux préjugés qui naissaient et revêtaient une nouvelle vie, en les attaquant sous toutes leurs faces. La postérité a reconnu en lui un des instruments les plus habiles comme promoteur, et à préparer la réforme religieuse, quoiqu'il se gardât par crainte et prudence de participer ostensiblement à ce grand événement et qu'il ne se départît pas du principe d'après lequel les idées peuvent par des rapports significatifs être insensiblement rectifiées, mûries et même suscitées. Il demandait qu'on cherchât soi-même ces rapports pour les découvrir, qui dans un sens propre, ne pouvaient leur être accordé à la légère.

Malgré la diversité de son action littéraire, Erasme n'avait cependant qu'un but unique, la renaissance des études classiques au moyen de l'enseignement et de l'imprimerie. Ces études devaient ouvrir les issues closes du sanctuaire de l'antiquité, au moyen de grammaires, de dictionnaires perfectionnés, et puis encore par la connaissances des choses ; la presse, de son côté, devait mettre en circulation un choix d'auteurs grecs et romains et agir encore par des traductions en langue vulgaire de ces auteurs. Sénèque, Cicéron, Térence, Horace, Lucien et Plutarque furent les favoris d'Érasme, auxquels il voua aussi ses soins et son attention. Personne autre que lui d'en deçà des Alpes n'avait su donner avec autant de succès un corps à l'expression. A la clarté sans recherche il joignait la rigueur de pensée, et rendait dans des imitations la langue habituelle et cultivée de Rome, d'une manière exemplairement correcte et élégante. A ces imitations appartiennent surtout ses innombrables lettres, dialogues et proverbes, dans lesquels les sujets les plus divers de la vie journalière, sont traités d'une manière aussi délicate que spirituelle. Mais ses œuvres ne manquent pas non plus de peintures, de jeux de mots et d'expressions vigoureuses et équivoques : car l'auteur suivait en partie le goût du temps, mais aussi ses propres fantaisies pour y trouver une compensation à la jouissance des sens dont il était privé. Quelquefois aussi il osait, cependant avec une modération ré-

fléchie, attaquer ironiquement quelque vice du temps. C'est ce qu'il a fait en particulier dans son célèbre *Éloge de la folie,* que Holbein orna de frappantes gravures qui rendirent l'œuvre populaire. Il est hors de doute que Lucien a servi de modèle à l'ironie galante touchant surtout les moines et les prêtres.

La renaissance de l'étude des langues anciennes fut plus lente et poursuivie avec moins d'éclat dans les régions occidentales de l'Europe. Un coup d'œil sur l'histoire politique de la France au quinzième siècle témoigne de la position désavantageuse à l'avancement des sciences et au développement intellectuel de la nation. Jusqu'au milieu environ de ce siècle, la France fut le théâtre des plus affreuses discordes de famille sous Charles VI et des guerres sanglantes avec les Anglais, guerres qui furent sur le point de lui ravir son indépendance. Lorsque cette indépendance lui fut assurée sous Charles VII, par Jeanne d'Arc, aucun de ses rois ne montra un intérêt quelconque pour la littérature. Louis XI, quoique contemporain et même l'ami de Côme et de Laurent de Médicis, avait d'autres préoccupations que celle pour la littérature. Son successeur Charles VIII, quoiqu'il fit faire une connaissance plus intime entre les deux nations française et italienne, n'eut aucune idée d'encourager les nouvelles humanités.

Parmi les plus ardents opposants de la scolastique, mais avec un médiocre résultat, il faut d'abord nommer Robert Gaguin, né à Collier sur la Lys, près d'Arras, dans les premières années du quinzième siècle; après avoir fait ses études au monastère de Préavius il entra dans l'ordre des Trinitaires; son supérieur l'envoya dans la maison des Mathurins de Paris y étudier la théologie; il s'y distingua d'une manière particulière et telle qu'il fut nommé professeur de rhétorique en l'année 1463, à la place de Fichet emmené à Rome par le cardinal Bessarion; et général de son ordre en 1473. Il mourut en 1501, après avoir été chargé de diverses ambassades en Italie, en Allemagne et en Angleterre par les rois Louis XI, Charles VIII, Louis XII. Indépendamment de ses *Annales*, on a de lui une traduction des huit livres des *Guerres des Gaules* de J. César, entreprise en 1485. Gaguin, homme très savant, était ami d'Érasme.

Parmi les humanistes français il faut encore ranger Guillaume Fichet, né en Savoie, nommé recteur de l'Université de Paris en l'année 1467; docteur en Sorbonne, il professa le matin, pendant

vingt-deux ans, la théologie et la philosophie, et après midi il enseignait la rhétorique. En 1473 Sixte IV le nomma son camérier secret et son pénitencier. Ce fut en partie à Fichet qu'on dût l'établissement de l'imprimerie à Paris. Avec son ami Lapierre il fit venir Ulric Gering, Martin Crantz et Michel Freiberger; il les reçut dans la maison de Sorbonne. Le cours de rhétorique de Fichet fut le premier professé méthodiquement en France, et l'une des premières productions de l'imprimerie de Paris. Son disciple Gaguin dit de lui : « C'est un homme de grande intelligence et de grand savoir, habile dans la parole, qui a tiré les études de l'humanité des ténèbres où elles sommeillaient à mon époque; il encouragea plusieurs à apprendre le latin et à le parler avec élégance. » Son enseignement ne fut certainement pas stérile, puisqu'il forma un disciple aussi distingué que Gaguin. Mais comme ce dernier nous l'apprend, Fichet n'enseigna que la langue latine.

Un Français, Jacques Le Fèvre d'Etaples, humaniste distingué, eut de son côté le mérite d'augmenter l'étude d'Aristote. Vers 1409, Évrard de Conti, Picard, avait commenté longuement une traduction des *Problèmes* d'Aristote; Nicolas Oresme traduisit l'*Économique* et l'*Éthique politique* du même auteur.

Pendant le quinzième siècle, ce fut l'université de Paris qui attira l'attention sur les nouvelles études classiques. C'est en 1430 que certains professeurs de grec, d'hébreu et de chaldéen demandèrent un salaire à l'université pour y enseigner ces langues. Une des quatre nations dont elle se composait, la française, leur accorda cette demande. Il parait que jusqu'à la chute de Constantinople, la langue grecque fut à peu près inconnue en France. Le premier qui l'enseigna réellement fut Grégoire Tifernas, Italien, qui avait étudié sous des professeurs grecs : il vint à Paris en 1458. En 1473 Grégoire Jérôme de Sparte fut le premier, après G. Tifernas, qui enseigna le grec à Paris, où il eut pour auditeur Reuchlin. Grégoire expliquait des morceaux tirés d'Isocrates et d'Homère : il se procura en même temps des bénéfices comme copiste habile; car certains de ces auditeurs lui firent copier les morceaux qu'il avait expliqués ou sur lesquels il avait fait des commentaires. C'est encore ici qu'il faut nommer Andronique Callistos, l'ami de Bessarion, qui après avoir enseigné peu de temps en Italie, vint à Paris, où il mourut. Un autre Grec, mais plus artiste que savant, Georges Clizès, fut recommandé par Philelphe au

roi Louis XI qui, en général, secourait les Grecs malheureux après la conquête de leur patrie par les Turcs.

La présence et les travaux de ces hommes développèrent chez nous l'attention pour les nouvelles études grecques et romaines. Quelques Italiens aimant sincèrement leur patrie s'expatrièrent, non sans regrets, pour venir séjourner à Paris; d'autres furent même appelés pour professer. Au nombre de ces derniers était Philippe Beroaldo l'Ancien, né à Bologne en 1453; tout jeune homme encore il eut de grands succès comme professeur dans plusieurs villes d'Italie, telles que Parme et Milan. La réputation dont jouissait l'université de Paris lui inspira le désir de la visiter : vers 1480 il fut invité à y venir enseigner publiquement la littérature ancienne. Il n'y resta que peu de temps, car il fut rappelé dans sa patrie où il mourut en 1505. Jérôme Balbus (Balbi ou Balbo) le suivit et vint à Paris en l'année 1485; en 1489 il obtint une chaire de belles-lettres dans l'université. Ayant eu des querelles avec un professeur français, Guillaume Tardif, il se retira en Angleterre en 1497, ensuite à Vienne, et mourut en 1535; enfin il faut nommer encore Jérôme Alexander, plus tard cardinal, célèbre en Italie comme professeur de littérature grecque et romaine, et qui fut également appelé à Paris, où il reçut un accueil favorable.

Au nombre des auteurs français qui contribuèrent encore puissamment à l'avancement des études classiques, était Guillaume Budé, né à Paris en 1467. Parmi ses œuvres philosophiques, philologiques et de droit, son traité *De Asse*, et ses *Commentaires sur la langue grecque*, en latin, sont surtout remarquables. Ce dernier ouvrage a beaucoup aidé à l'étude de la littérature grecque en France, et à la manière dont le grec devait être cultivé logiquement. Budé a vivement censuré les désordres de la cour romaine et les dérèglements du clergé. Louis XII l'envoya en mission à Rome; François 1er l'employa comme ambassadeur auprès de Léon X, qui n'admira pas moins sa vaste érudition que sa capacité dans les affaires. Ce fut lui qui détermina François Ier à fonder le collège royal et, de concert avec Lascaris, la bibliothèque de Fontainebleau. Ce furent ses efforts seuls qui empêchèrent le roi François Ier d'ordonner la suppression totale de l'imprimerie, demandée par la Sorbonne en 1533. Budé mourut en 1540.

Du temps de Budé, l'université de Paris maintenait sa réputation plusieurs fois séculaire quoiqu'elle fût en décadence. La philosophie

scolastique et aristotélienne exerçait un despotisme contre lequel personne n'osait s'élever. L'étude des langues grecque et hébraïque fut tellement délaissée que les professeurs de l'université ne connaissaient même pas de nom Homère, Platon, Sophocle, Thucydide etc.; de là le proverbe du temps : *græca sunt, non leguntur;* Aristote n'était connu que par une traduction dans un latin barbare. Sous le règne de François I[er] un moine prêcheur dit en pleine chaire : « On a inventé une nouvelle langue appelée grecque, il faut s'en garantir avec soin. Cette langue enfante toutes les hérésies. Je vois dans les mains d'un grand nombre de personnes un livre écrit en cette langue : on le nomme *Nouveau Testament;* c'est un livre plein de ronces et de vipères. Quant à la langue hébraïque, tous ceux qui l'apprennent deviennent juifs aussitôt. » Conrad Heresbach rapporte ce fait dans son discours *De Laudibus litterarum græcarum*, de 1551, et dans son édition de Strabon de 1549. Enfin vers le milieu du seizième siècle, Claude d'Espence, docteur de Sorbonne, déclarait que de son temps on passait pour hérétique quand on savait un peu de grec et de latin. « Hoc rudi et inficeto seculo græce posse suspectum, dit-il, hebraice « pene hæreticum fuit [1]. »

Le réveil de la critique philologique s'étendit bientôt aussi à l'histoire : elle dévoila plus d'une illusion, elle ébranla plus d'une persuasion, sur lesquelles se fondaient la puissance et l'autorité traditionnelles, surtout la puissance, l'autorité et le prestige du pape. L'histoire dévoilait des droits surannés et commençait à présenter enfin au temps présent le miroir fidèle du passé. Il faut citer comme historiens Claude de Seyssel, Guillaume Paradin, Michel de Castelnau, Machiavel, Guicciardin, J. Nardi, Philippe de Nerli, Jean Turnmayer, etc.

Dans le courant du quinzième siècle un esprit progressif s'était donc emparé de la jeunesse et même des générations mûres : cet esprit demandait peu de progrès nouveaux en politique, mais il en exigeait dans l'Eglise précisément par la renaissance des études classiques en Occident, à laquelle se joignait le désir d'une réforme du chef et des membres ecclésiastiques, désir et tendance qui se manifestaient par la lutte avec la scolastique et ce qui en dépendait. La légitimité de ce désir se trouvait dans les droits imprescriptibles de

1. *Comment. ad Ep. II ad Timoth.*, c. III.

la raison humaine, qui se révoltait contre l'abus de pouvoir et la foi aveugle, ainsi que contre les arrêts autoritaires de l'Église. Cette légitimité se faisait sentir de temps en temps et s'attaqua à l'ossification d'une foi purement d'estime traditionnelle. Sans légitimité, aucun progrès ne serait possible au genre humain. Les vices et les griefs sous le rapport de la moralité ecclésiastique n'étaient pas seulement restés en permanence depuis longtemps, mais ils avaient augmenté en étendue et en profondeur avec le temps.

On ne toucha pas aux doctrines de la foi ni aux moyens de salut, mais on mit à découvert les vices et les points vulnérables du clergé, et de sa discipline comme corporation morale et fermée. Ces vices devaient d'autant plus scandaliser, qu'ils reposaient sur une coutume sacrée et le triomphe de l'esprit sur la chair, ce levier de l'ascétisme, et que ces vices appartenaient à une époque qui avait montré l'abandon le plus absolu dans le sacrifice de la fortune, du sang, de la tranquillité et du bonheur. On aperçoit tout d'abord la dégénérescence du symbolisme. Né comme un accessoire ou hors-d'œuvre poétique et intuitif de la nature humaine et des réminiscences de l'antique paganisme germanique et celte, le culte des saints avait pris une direction aussi grossière que bigarrée, fastueuse et surchargée. Le culte était moins destiné à la piété et à la consolation du peuple en peine de son salut, qu'au gain matériel et d'utilité au clergé qui en profitait : dans ce but il était aussi adroit que persévérant. Aucun moyen ne parut faux ni indigne aux gouvernants ecclésiastiques et aux calculateurs intéressés ; ils exploitaient les sujets élevés aussi bien que les vulgaires, les sujets anciens comme les nouveaux, et cela avec la même prestesse. La vierge Marie, les immortels patrons protecteurs et les martyrs de l'église militante et triomphante, ne suffisaient plus ; les lieux saints de Rome, de Saint-Jacques de Compostelle et de Jérusalem abandonnée, ne suffisaient non plus au goût des pèlerinages des fidèles et à la passion pour le gain du corps qui veillait en calculateur habile à la conservation des bonnes doctrines. Le nombre des lieux où s'opéraient les miracles, où l'on rachetait ses péchés, où l'on adorait quelque saint, se multiplia énormément dans le courant du quinzième siècle, surtout depuis les guerres d'Italie. Zurich, par exemple, possédait huit cents saints et deux cents saintes. Chaque affaire, chaque chose, même la syphilis, avait son divin patron. L'artificier adressait ses prières à sainte Barbe, l'homme attaqué de

la variole implorait sainte Anne et Job. L'adoration des reliques, autrefois limitée au cercle étroit de la tradition et de la loi sacrées, secoua tous les scrupules de la convenance et du sentiment du beau. Cette adoration suivit une voie déréglée, une direction fantastique, n'ayant en vue que d'offrir de nouveaux et piquants appas à la populace mobile, souvent grossière et ennemie du travail. Quant à l'homme éduqué et instruit, il se révoltait souvent contre ces manœuvres. On exposait à Trèves, en 1512, à ceux qui n'étaient point satisfaits de « la robe sans coutures du Seigneur, entre autres du lait de la Vierge, des morceaux de la vraie croix, du foin de Bethléem, la jambe de l'âne de Balaam, les pantoufles de sainte Claire, le peigne de sainte Anne, les bottes de Joseph, le prépuce de Jésus et même un fragment des ténèbres d'Égypte, et, enfin une penne de l'aile de l'archange Michel. » Si Luther n'était arrivé, disait avec raison l'abbé du monastère Neuhausen de Worms, ils auraient voulu persuader aux gens qu'ils avaient mangé du foin.

Ce qui donnait surtout prise sur le clergé, c'était sa décadence en fait de moralité et de science. Les auteurs du temps nous font connaître que des milliers de moines séculiers et cloîtrés étaient à peine capables de lire leur bréviaire en latin: ils étaient tout à fait incapables de suivre le cours accéléré que parcouraient les sciences.

De nombreux passages, dans les œuvres des auteurs du temps, prouvent suffisamment que les ecclésiastiques ne mettaient aucun empêchement aux jouissances matérielles, mais qu'ils furent même les précurseurs dans cette voie qui était celle du grand nombre. Nicolas de Clamenges, célèbre professeur et proviseur du collège de Navarre, mort en 1440, s'explique à ce sujet assez longuement dans son ouvrage *De corrupto Ecclesiæ statu*, sous la rubrique *de ruina Ecclesiæ* (de l'année 1406). On retrouve déjà les mêmes plaintes dans le *Liber gomorrhaeus* du sévère et rigide cardinal-évêque d'Ostie, Pierre Damien, mort en l'année 1072; on crut néanmoins, on ne peut plus sérieusement à cette époque, améliorer la moralité par la loi coercitive du célibat, tandis que, pour l'intelligent Grégoire VII, cette loi devint un levier sacerdotal politique contre l'État. La musique religieuse elle-même, image et expression de l'esprit du temps, devint molle, badine, souvent sensuelle; il arrivait parfois que les chantres étant en état d'ébriété pouvaient à peine se maintenir jusqu'à la fin des exercices pieux de commande.

L'image de la mort, représentée depuis les maladies pestilentes des quatorzième et quinzième siècles, avec un sentiment du vrai et d'une manière habile, avertissait mais n'effrayait plus, quoique les hautes et tristes murailles qui entouraient les églises, les parois moins sombres des hôtels de ville, rappelassent, avec une éloquence muette, la fin certaine des choses et des convoitises terrestres. Parmi ces danses des morts ou danses macabres, il en existe une dans l'église Notre-Dame de Lübeck, du milieu du quinzième siècle, car elle est citée dès l'année 1463: il y en avait une autre très célèbre du peintre Nicolas Manuel de Berne, qu'il avait exécutée dans le couvent des Dominicains de cette ville; elle n'a été conservée que par des représentations très fidèles: cette peinture datait de l'année 1516 à 1518. Dans un tableau placé dans le grand escalier de l'hôtel de ville de Bâle, on voyait des papes, des nonnes, des prêtres et des défenseurs séculiers de l'Église, précipités dans l'enfer par la main et sous la conduite du diable; on voyait aussi, sans rougir et sans amendement, dans un tableau du couvent Rüti de Zurich, les hauts dignitaires de l'Église coiffés du bonnet des fous. On riait là comme partout ailleurs des saillies spirituelles, mais toutes choses restaient comme par le passé. Les archevêchés, les chapitres métropolitains, les églises collégiales et les couvents ignoraient souvent la discipline et l'honnêteté sévères ainsi que les commandements de leur règle. On cherchait à imiter le luxe et l'éclat de la cour papale et on ne s'inquiétait guère de l'avenir, englouti qu'on était dans l'actualité. Excepté Ximénez en Espagne, nulle part dans le reste de la chrétienté il ne s'éleva de réformateur des ordres religieux. Par des querelles, l'ivresse, la débauche, la grossièreté et l'ignorance, ces derniers devinrent un sujet d'horreur et çà et là d'ennui de la part des laïques qui observaient, examinaient et réfléchissaient. « Si vous autres prêtres, répondit l'empereur Charles V à Augsbourg, au prélat qui lui faisait ses doléances, étiez pieux, vous n'auriez eu que faire d'un Luther ». Ce fut en vain que, dans la seconde moitié du quinzième siècle, l'abbé Gonthier demanda une réforme au couvent Saint-Pierre d'Erfurt, de l'ordre des Bénédictins, anciennement si moral et si intellectuellement cultivé. Il échoua devant cet abaissement invétéré. La congrégation qui, vers 1320, possédait quinze mille cent sept couvents dirigés par des abbés, soi-disant le tiers des biens-fonds de la chrétienté, n'était plus capable d'un essor ni d'une réforme: la

chair consumait l'esprit, la jouissance effrénée des sens dévorait la dignité de l'âme; du ciel toutes choses devenaient terrestres et se moquaient de la discipline. Mais malgré tout, l'orgueil et l'arrogance du passé se maintenaient dans les communautés conventuelles sans souffrir d'atteinte. Appuyé sur la règle, la tradition et l'usage, on bravait les remontrances en les employant comme les piliers d'une puissance éternelle; on se boucha les yeux et les oreilles, pour ne voir ni entendre les signes et les faits qui annonçaient un revirement nouveau. La papauté elle-même n'osa porter la main sur les Dominicains. Alexandre VI disait qu'il aimerait mieux lutter avec les rois les plus puissants qu'avec les frères de saint Dominique. Ces paroles ne fussent-elles qu'une défaite, elles témoignent néanmoins de la puissance considérable de ceux qu'elles concernaient.

L'éducation emboîta le pas avec la décadence de la discipline et de la moralité; abandonnée par la science et le dévouement professionnel, elle penchait de plus en plus vers le trivial et la bassesse. Comment celui qui avait charge d'âmes pouvait-il, conscient de ses fautes, soigner avec inspiration le troupeau qui lui était confié, entouré qu'il était de concubines, d'enfants et de parents cupides! On épouvanta par conséquent les fidèles qui lui étaient confiés, soit par l'image du diable, des sorciers et des malins esprits, soit en les récréant par des farces qui tuaient le temps ou par les histoires insensées des saints. L'un racontait les facéties de saint Pierre, comment il avait trompé ses hôtes, un autre criait comme le coucou, un troisième caquetait comme une oie. Les supérieurs firent les aveugles en présence des désordres, soit qu'ils fussent en général à la recherche des plaisirs mondains, ou qu'ils subissent les conséquences de la direction ignominieuse mais commode de l'éducation et de l'instruction du temps. Au nombre des causes principales de cette ruine, il faut ranger l'entrée dans les ordres de quantité de jeunes campagnards qui, pour plaire à leurs parents, choisissaient de bonne heure, comme garçons, sans vocation et sans amour, la carrière ecclésiastique: on eut parfaitement conscience des résultats de ce fait, mais on n'y mit aucun obstacle à cause de sa commodité et encore par intérêt.

Les conciles de Constance (en 1414) et de Bâle (en 1431) avaient généralement fait connaître la décadence dans laquelle se trouvait l'Église et avaient fait reprendre courage, quoique cette conscience

se nuançât naturellement diversement chez les fidèles. L'incapacité et la corruption morale du clergé furent généralement senties et déplorées. La cour de Rome consentait volontiers à renouveler derechef les instructions disciplinaires tant et tant de fois déjà rappelées: mais dès qu'une réforme de la curie elle-même ou des modifications dans les dispositions importantes qui étaient favorables à ses intérêts étaient demandées, elle s'y opposa avec opiniâtreté et en persécuta les auteurs. Révoltés de l'excès d'abomination, quelques hommes isolés, d'une puissance élevée d'esprit, se montrèrent comme accusateurs intrépides et ardents: ils furent persécutés et assassinés. Le moine Carme Thomas Conecte ayant prêché la morale en Flandre, fut brûlé à Rome en 1432. Le Dominicain André, archevêque de Laubach et cardinal dans la Carniole, très désenchanté de la sainteté papale, à laquelle il avait cru loyalement, mais amèrement désillusionné comme ambassadeur impérial à Rome, fut raillé et persécuté par Sixte IV, lorsqu'il crut devoir en toute innocence lui faire des représentations évangéliques et demander un nouveau concile à Bâle (en 1482), pour obvier à la corruption criante du temps: il mourut en prison dans cette ville en 1484. Jérôme Savonarole, Dominicain à Florence, commença également à s'élever contre les immoralités et les affaires politiques non seulement en censeur, mais encore en prophète: il fut victime de la haine de la cour de Rome, et brûlé à Florence en 1498. Jean Vitrarius de Tournay condamnait également la corruption ecclésiastique. « Il vaudrait mieux couper la gorge à son enfant, disait-il, que de le mettre en religion non réformée. Quiconque entendait la messe d'un prêtre tenant une femme en sa maison pèche mortellement. Le chant de musique, qu'on exécute à Notre-Dame, n'est que de paillardise et provocation de paillardise. » Toutefois Jean se rétracta en 1498. Tous ces hommes attendaient encore de nouvelles institutions et de nouvelles lois pour remédier aux plaies de l'Eglise. Mais le Chartreux Jacques, à Erfurt, jeta un regard plus profond dans cette décadence ecclésiastique, lorsqu'il déplorait la masse énorme d'opinions et d'usages superstitieux: et le maître ès arts de la Sorbonne, Jean Laillier, avait conscience (en 1484 et les années suivantes) de la corruptibilité et de la puissance coercitive de la hiérarchie ecclésiastique: car la religion, disait-il, avait perdu sa véritable force en faisant une fausse application de cette puissance en la sécularisant. En Allemagne le caractère national, plus fortement enclin

à la piété du cœur, mais aussi à l'instigation des Hussites, amenèrent une pénétration plus profonde qui reconnut l'origine du mal dans la corruption de la doctrine; on commença donc à retourner à l'étude de l'Écriture sainte comme offrant la source la plus pure. Alors aussi Jean de Wesel, docteur en théologie à Erfurt, plus tard prédicateur à Worms, attaqua les erreurs sur lesquelles s'appuyait la hiérarchie ecclésiastique; il prescrivait le retour à l'Écriture sainte comme la source de la foi, mais il dut se rétracter à Mayence en 1479 et terminer sa vie en prison en l'année 1482. Par contre Jean de Goch, prieur d'un couvent de religieuses de Malines et qui mourut en 1475, put enseigner, sans attaques ni troubles, que la liberté chrétienne formait l'âme de toute vertu chrétienne, et un plus profond athlète, Jean Wessel, put terminer tranquillement ses jours en 1489, en prêchant activement ses doctrines réformatrices à Cologne, à Louvain, à Paris et à Heidelberg, quoiqu'il exposât une doctrine que Luther reconnut plus tard comme concordant tout à fait avec la sienne. On voit par ce qui précède que, quelque différent que fût le jugement porté sur la dégradation de l'Église, le sentiment d'une réforme était généralement répandu. Il n'est donc point étonnant que ce désir se traduisît en espérance et que cette espérance devînt une attente positive qui se formula même dans certaines prophéties. Dès la fin du quatorzième siècle et surtout pendant le quinzième, la hiérarchie ecclésiastique fut souvent ébranlée; malgré de nombreuses tentatives d'amélioration et d'institutions nouvelles, la moinerie n'en devint que plus méprisable. En dépit des persécutions, la liberté de conscience s'était manifestée dans quelques pays, d'une manière plus indépendante et plus ostensiblement que dans d'autres, principalement dans l'exercice de la religion et de la constitution de l'Église; mais elle ne put encore vaincre la superstition, offrir un aliment plus abondant aux doctrines religieuses, aux fêtes, aux cérémonies, aux saints nouveaux, comme enfin au commerce des indulgences. Dans beaucoup de couvents les écoles étaient tombées ou supprimées; celles qui subsistaient ne furent actives que dans l'enseignement de subtilités scolastiques; les hautes écoles ne profitaient qu'aux savants, tels que l'époque pouvait en produire; les sermons n'étaient en partie que des dissertations théologiques et stériles, ou des louanges mystiques des saints: enfin des expositions allégoriques et grossières, dans lesquelles apparais-

saient quelques bons préceptes faiblement instructifs, mais non aptes à donner quelques lumières sur les sujets religieux.

Quant à la fondation des écoles municipales, elle n'amena qu'un léger commencement dans l'amélioration de la pédagogie.

Tout ce que nous avons reproduit dans cette introduction offre donc le tableau de la décadence profonde et complète de la civilisation basée sur les conceptions juives, et la preuve de la ruine de la religion et de l'ensemble du moyen âge qui dut se soumettre à sa fatalité et faire place à la glorieuse Renaissance qui fut une fête et un soulagement pour les peuples européens.

ITALIE

BIBLIOGRAPHIE

VITRUVE. — Libri X de architectura. La première édition a été publiée à Rome en 148 $\frac{4}{7}$, in-folio. Autre édition de Venise, 1511, in-fol. avec figures, une autre de Rome de Philandrier, 1544.

DI LUCIO VITRUVIO Pollione de Architectura libri dece, traducti de latino in vulgare affigurati : commentati : et con mirando ordine insignite per il quale facilmente potrai trouvare la multitudine de li abstrusi et reconditi vocabulei a li soi loci et inepsa tabula con summo studio expositi et enucleati, ad immensa utilitate de ciascuno studioso et beniulo di epsa opera e impressa ne amæna e delectuole citate de Como per magistro Gotardo da Ponte Citadino Milanese : ne lanno del nostro Signore Jesu Christo. MDXX, XV mensis julii.

VASARI, GEORGES. — Vies des peintres, sculpteurs et architectes (en italien) Florence, 1550, 1568, 3 vol. in-4°. Rome, 1759, 3 vol. in-4°; Milan, 1807, 16 vol. in-8, traduites en français par L. Leclanché et commentées par Jeanron et L. Leclanché, Paris, 1841. 10 vol. in-8, avec portraits. — Édition Lemonnier. Florence, in-18, 1878.

LOMAZZO, J. P. — Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura, libri VII. 1 vol. in-4, 1584.

BALDINUCCI, FILIPPO. — Notizie d'Professori del disegno. Florence, 1681. 1 vol. in-fol.

SCAMOZZI, V. — Idea dell' architettura universale, divisa in dieci libri. Venise, 1615, 2 vol. in-fol.

BAGLIONE, GIO. — Vita de pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII infino a tutto quello di Urbano VIII. Rome, 1640, 2e édition; Naples, 1733.

POMPEI, A. — Cinque ordini del' architettura di San Micheli, Verone, 1735, in-fol. et 1755.

MILIZIA, F. — Memorie degli architetti antichi e moderni. Rome, 1768; Parme, 1781, 2 vol. in-8 publiés plusieurs fois auparavant sans nom d'auteur.

COMELLI, Aug. — Bibliografia storico-critica dell' architettura civile ed Arti subalterne. Rome, 1788. 2 vol. in-4.

VALLE, GUILLAUME, DELLA. — Lettere Sanesi sopra le belle Arti. Venise. 1781.

QUATREMÈRE DE QUINCY. — Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI[e] siècle jusqu'à la fin du XVIII[e]. Paris, 1830. 2 vol. in-4.

KUGLER, F. — Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart, 1842. 1 vol. in-8 en allemand.

BENOIST, Ph. — L'Italie monumentale et artistique, vues et monuments dessinés d'après nature. Paris, 1845, in-fol.

FANTOZZI, F. — Firenze disegnata e discritta. Firenze, 1846, in-8°.

LÜBKE, W.— Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Köln, 1855, 1 vol. grand in-8, seconde édition, 1858.

BURCKHARDT, J. — Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Basel, 1861, 1 vol. in-8.

BURCKHARDT, J. — Geschichte der neueren Baukunst. Stuttgard, 1867. 1 vol. in-8. Contient la renaissance italienne.

TIMBER. — Die Renaissance in Italien. Leipzig. 1865. 1 vol. in-folio.

FIORILLO, J. D. — Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Göttingen, 1805 à 1808. 5 vol. in-8°. Les deuxième et troisième volumes concernent l'Italie.

HAGEN, F. H. VON DER. — Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien. Breslau, 1818 à 1821. 4 vol. in-18.

ITALIE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

DU STYLE QUI PRÉCÉDA L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE EN ITALIE.

L'architecture ogivale a été introduite en Italie par une action venue de France. En Toscane, pays central de la péninsule et doué au suprême degré du génie des arts, l'architecture en question revêtit une forme toute spéciale. Comparativement aux monuments de l'antiquité, les plus anciennes églises de la chrétienté, avaient une tendance à s'élever davantage dans le vide. La largeur de la nef principale devint considérable et, quoiqu'on employât un grand nombre de colonnes placées à peu de distance les unes des autres, elles n'offraient néanmoins, en général, qu'un point d'appui de peu de résistance. Cette disposition ne permettait que l'emploi d'une couverture en bois. Dans le style roman, l'église oblongue à trois nefs, en conservant l'ancien système des formes de construction et en considération du développement de la peinture murale, acquit encore une proportion ascensionnelle plus prononcée. Alors elle fut voûtée, mais en restreignant la largeur de la grande nef et l'entre-colonnement; en même temps la poussée fut reportée sur les murs d'enceinte latéraux. Dans le roman postérieur ces dispositions principales furent conservées et même augmentées, tout en admettant quelques réminiscences du passé dans les moulures; mais on ne chercha pas à regagner l'ancienne largeur de la nef, restreinte par le système de voûtes appliqué à toute la surface du monument; on préféra élever la nef médiane à une hauteur excessive, en en faisant une tour oblongue, une cage vitrée, où il n'y avait plus place pour la grande peinture murale. Le coup d'œil et l'organisme de l'ensem-

ble se perdirent par des détails et par un entassement surabondant de petits clochetons, de frontons et de fenêtres aveugles simplement décoratifs. Dans le profilement on voit disparaître la tradition antique; dans l'ornementation, exclusivement architectonique, on employa de préférence une décoration mathématique, un amaigrissement et une découpure pour les menus détails et les amortissements, toutes choses conçues et exécutées avec une harmonie on ne peut plus conséquente.

1° L'architecture romano-ogivale de l'Italie ne nous offre point le squelette des formes que nous venons d'énumérer, ni de l'architecture simplement décorative qui lui fut imposée ou présentée par l'influence du style ogival français. Mais l'architecture romano-ogivale se distingue d'autant plus de ce style par trois caractères particuliers. D'abord elle le surpasse dans le système des voûtes qui furent substituées à la couverture en charpente des basiliques, voûtes d'une grande hardiesse et d'un aspect imposant, qui témoigne d'un progrès techno-statique essentiel. Car la nef de la cathédrale de Bourges n'a que $13^m,40$ de largeur d'axe en axe des piliers-colonnes, celle de Notre-Dame de Paris que $14^m,30$ de largeur, celle de la cathédrale d'Amiens que $14^m,60$ de largeur, celle de Notre-Dame de Reims que $15^m,25$, celle de Saint-Pierre de Beauvais que $15^m,73$, celle de Cologne enfin que $14^m,75$, tandis que cette largeur est portée jusqu'à $21^m,30$ dans la cathédrale de Florence. Le diamètre des piliers de la nef de Sainte-Marie-Nouvelle et de la Trinité à Florence est à peine de deux quinzièmes de la largeur des nefs ; les piliers de cette église n'ont que 9 diamètres de hauteur, l'entre-colonnement n'est que de 5 diamètres et demi : à l'extérieur on n'aperçoit ni les énormes contreforts ni les arcs-boutants si désagréables du style ogival. A Sainte-Marie-Nouvelle ces contreforts n'ont qu'un sixième de la largeur de la nef pour base. La coupole romane s'agrandit et prend quelquefois des dimensions considérables. Par contre, selon l'exemple des plus anciennes églises romanes, les tours ne sont pas liées d'une façon organique au monument, mais élevées isolément sur un des côtés. L'ogive fut dès le commencement évitée par certains architectes et dut bientôt céder la place au plein cintre.

2° L'ancienne peinture murale qui ne se perdit jamais en Italie, reçut un nouvel essor par l'influence gréco-byzantine : elle eut pour antagoniste la peinture sur verre qui ne pouvait offrir que de petites

figures et des compositions très restreintes : c'est aussi pour cette raison qu'elle ne fut que rarement employée. C'est encore pour ce motif que les petites fenêtres romanes furent conservées : jamais on ne voit disparaître les grandes surfaces murales pour y substituer des groupes de fines colonnettes, des contreforts et des fenêtres monstrueuses ornées de meneaux démesurément amaigris.

3° Nous voyons, à l'opposé des détails secs et maigrelets du style ogival, une ornementation agréablement équilibrée et bien nourrie, un profilement plus riche et plus fin dans les moulures, et, dans la conception de l'ensemble arbitraire, presque toujours une étude attentive et une reproduction indépendante les qualités des formes de l'architecture romaine de l'antiquité. On aperçoit constamment une tendance pour arriver à une précision agréable et classique : on a évité avec un soin particulier cette profusion surabondante de détails mignardés, volants ou aveugles, qui écrasent les lignes et les formes principales, les coupent et les surmontent. L'imagination, qui se répand avec usure dans les monuments à ogive par de petites combinaisons géométriques, une mathématique dessinée, prit en Italie un essor plus noble et plus beau, en vivifiant la construction au moyen de formes plus élevées, moins dispendieuses, mais douées de plus de génie, empruntées à l'art classique, à l'art par excellence. Les architectes italiens rétablirent l'équilibre perdu entre la décoration plus poétique et la décoration uniquement architectonique mais sans substance.

L'Italie a maintenu l'effet produit par les proportions harmoniques du vide vertical de la nef des églises romanes, tout en donnant aux collatéraux et aux piliers ou colonnes des arcades formant le vaisseau central, une élévation plus favorable et plus normale; toutefois la distance d'une colonne ou d'un pilier à l'autre excède souvent cinq fois leur diamètre, ce qui à la vérité empêche fréquemment de décrire l'arc à tiers point, parce qu'il ne laisse point au pilier une élévation suffisante. L'aspect de l'intérieur grandiose du dôme de Florence qui se manifeste si clairement par ses grandes et simples lignes et ses nobles proportions, l'aspect de cette cathédrale, disons-nous, est élevé et imposant. L'observateur qui a séjourné quelque temps en Italie et oublié les cathédrales du nord de l'Europe se sentira toujours saisi et ému par l'effet que produit ce superbe monument.

On remarque dans les façades unies ou pleines l'emploi de ressauts

peu saillants qui se réunissent au moyen d'une frise à petites arcades, à la corniche principale, laquelle amortit toujours le monument par une ligne horizontale, comme par exemple à la belle façade latérale du dôme d'Arezzo, quelquefois aussi, dans de grandes dimensions, on voit des pilastres ayant une plus forte saillie, avec profils latéraux et supportant un mur d'appui ou une balustrade, comme à la cathédrale de Florence. Partout où le principe ogival ne put prédominer, on voit un jet et un amortissement architectoniques et naturels, une stabilité rigoureuse dans les lignes verticales et un couronnement calme et horizontal. Le haut fronton ogival est diminué d'élévation, il est plus obtus à ses deux extrémités inférieures, il se termine par des crossettes ou oreillons, surtout dans les portails de moindre dimension, ce qui leur donne un aspect plus agréable et plus architectural. Enfin ce qui produit encore un effet plus important et plus significatif, c'est que, dans le style romano-italien, l'élévation des collatéraux est peu différente de celle de la nef principale.

Quant aux murailles elles sont moins ornées d'une architecture borgne que par des pièces de marbre de couleurs diverses, mais d'un dessin heureux à la vérité, seulement aux monuments les plus distingués : ces marbres de couleurs accentuent plus clairement l'articulation architectonique. Nous en avons un riche et bel exemple dans le campanile de la cathédrale de Florence, élevé en l'année 1334 par Giotto, un des plus grands artistes de son époque. Il n'existe peut-être pas une seconde tour capable de produire une impression aussi agréable.

Quant aux statues qui ornent d'ordinaire les façades, elles sont placées dans des niches plus larges et en général plus spacieuses que ces arcades naines ou en forme de tabernacle. Ainsi que nous l'avons dit, les fenêtres ont une moyenne dimension, sauf à de rares exceptions; elles n'étaient point destinées à recevoir des verres de couleur.

Les architectes italiens faisaient régner les impostes comme un cordon léger, coupant ainsi horizontalement la monotonie des murs. On employait surtout ce membre décoratif dans les grandes façades à plusieurs étages, tandis que dans les façades des palais, la moulure de l'appui des fenêtres s'étend horizontalement le long du mur et forme cordon, comme au palais vieux ou de la Seigneurie de Florence. Ce palais, élevé en 1298 par Arnolfo di Cambio, a servi de prototype pour un grand nombre de façades de palais toscans posté-

rieurs, palais où il n'y a aucun membre architectonique vertical, mais des bossages et des fenêtres jumelles, des cordons richement profilés et un entablement avec une corniche très saillante. Ce style s'est conservé surtout à Florence jusqu'à la fin du quinzième siècle et brille de tout son éclat au palais Strozzi, commencé en 1489 sur les dessins et par l'architecte Benedetto da Majano, continué par Cronaca dans un style plus moderne.

Les loges à jour très en usage en Italie étaient motivées par l'ardeur du soleil. Il en existe de très riches et de grande dimension. Nous citerons la Loggia dei Marcanti à Bologne de l'année 1294, la Loggia degli Osii à Milan, commencée en 1316. Mais la plus splendide de ces Loggia est celle de la place de la Seigneurie à Florence, auprès du palais vieux : elle a pour auteur André Orgagna (di Cione) qui la commença dans la deuxième moitié du quatorzième siècle; elle fut terminée en 1375.

L'ancienne architecture italienne témoigne d'un progrès considérable techno-statique sur l'architecture ogivale du nord, surtout et principalement dans les constructions considérables. Elle témoigne aussi d'une grande harmonie dans les dispositions générales et capitales, d'un coup d'œil sain et délicat et d'un esprit riche en imagination dans l'ornementation et dans la composition des moulures. Mais elle fut incapable de faire harmonieusement fusion avec toutes les formes décoratives du style ogival. La conscience de l'incertitude est manifeste sous ce rapport, car on observe autant d'essais d'appropriation différents qu'il existait d'autorités artistiques isolées. Néanmoins l'influence occidentale était trop forte pour ne pas imposer quelques-unes des formes étranges du goût septentrional. Orgagna lui-même, vers la fin du quatorzième siècle, ne put entièrement se défendre des motifs hétérogènes répondant si peu à son esprit.

Cependant les éléments gréco-romains, appliqués tant bien que mal pendant le moyen âge, mais singulièrement modifiés, s'étaient épuisés en Italie. L'esprit cherchait d'autres types, d'autres règles. En architecture elle avait continué une fluctuation entre des principes indéfinis et par conséquent indéterminés qui ne pouvaient plus se maintenir dans la pratique. On sentit le besoin d'unité pour rendre aux monuments de la distinction et de la dignité. La science était en voie de ressusciter : on lui demanda secours : en même temps on retourna à l'étude des monuments de l'antiquité encore debout, où la

manifestation des lois naturelles avait été déposée en traits généraux et puissants qui pouvaient inspirer autre chose que des pastiches, ce qui eut effectivement lieu.

Fatigué du mysticisme qui régnait, depuis les ouvrages attribués à Denis l'Aréopagite et qui ne datent que du quatrième siècle, par exemple sa *Theologia mystica*, l'esprit au quatorzième siècle retourna d'abord en Italie à la raison étayée par la science qui reprenait ses immortelles prérogatives.

La direction prédominante qui s'était tournée vers l'antiquité avait amené un essor heureux et tout nouveau pour les arts. La protection active qui, depuis Côme de Médicis, avait été donnée à l'architecture, à la sculpture et à la peinture, ainsi qu'à l'étude des œuvres classiques de tous genres, ouvrit une ère nouvelle pour eux. Quant à la théorie de l'art, de l'architecture en particulier, le moyen âge n'avait rien pu concevoir; dans la pratique cet art avait cependant produit des œuvres remarquables. Rainaldus avait élevé en 1063 la belle cathédrale de Pise, Marchione d'Arezzo ajouta, sous Innocent III, l'élégante chapelle de marbre à l'église Sainte-Marie-Majeure de Rome, restaurée sous Sixte V, Arnolfo di Cambio construisit la merveilleuse cathédrale de Florence à laquelle Giotto ajouta en 1334 le beau campanile : dès 1152 Dioti Salvi avait conçu les projets du baptistère de Pise.

Tous ces monuments remarquables témoignent des efforts d'une nouvelle tendance dans l'art qui fut effectivement réalisée vers la fin du quatorzième siècle et dans le courant du quinzième.

Dans l'ère nouvelle qui s'ouvrit à l'art brillèrent les Micholozzi, les Brunelleschi, les Baccio Pintelli, les J. B. Alberti, les L. Ghiberti, les D. Donatello, les Ambruogio Laurenzetti, les Masaccio, les Philippo Lippi, les Sandro Boticelli, les Cosimo Rosselli, les Domenico Ghirlandajo, les Léonard de Vinci !

Les œuvres de ces grands artistes, dont l'activité se manifestait surtout à Florence comme centre, prouvent de la manière la plus évidente que la phase ecclésiastique était à son déclin, qu'elle était même terminée et qu'un nouvel ordre d'idées la repoussait sans retour. L'architecture retourna enfin régénérée aux formes mesurées, réglées, simples et élégantes de l'antique. La vie avait abandonné peu à peu l'église, sa demeure habituelle; elle se retira effectivement dans l'habitation particulière et avec le changement de mœurs,

la gaieté apparut de nouveau dans l'existence ; de nombreux palais. sans aspect de forteresses, sans fossés ni pont-levis, s'élevaient en tous lieux, où les salles ruisselaient de lumière et où l'air pénétrait avec usure, cet ensemble fut la création de l'architecture nouvellement conçue. Si vers l'an 1000, Raoul Glaber avait pu dire que le monde semblait secouer et dépouiller sa vieillesse pour revêtir la robe blanche des églises, il en fut de même à la fin du quatorzième siècle et dans le courant du quinzième où la Renaissance secoua et dépouilla la vieillesse du moyen âge en abandonnant le style, les règles et la physionomie de ses monuments de tout genre.

Les nobles et poétiques idées, les conceptions substantielles et rationnelles des Grecs anciens, après avoir été méchamment anéanties à dessein par les primitifs évêques, les Pères de l'Église. mais qui survécurent heureusement dans les épaves échappées à la destruction sémitique pendant l'époque néfaste où le catholicisme tenta en vain, mais empêché par le pouvoir temporel, d'établir avec l'aide du mysticisme la théocratie judaïque, ces idées et ces conceptions reprirent leur empire, et purent non sans peine redevenir prépondérantes et jeter les fondements de notre civilisation moderne.

Dans le style de la Renaissance, la statuaire, qui devait accompagner l'architecture, délaissa le caractère morne et hébété de la plus grande partie des statues du moyen âge ; les figures furent modelées d'après nature, elles eurent du mouvement, de la vie et du charme ; la nature humaine reparut dans l'alliance de la beauté physique et de l'idéal moral. Les saints catholiques furent remplacés par les grâces, les muses et un autre symbolisme des vertus : l'Olympe antique ressuscita, revendiqua ses droits et reprit son poétique empire, pour charmer, embellir et enrichir l'imagination et satisfaire le regard. Donc d'ecclésiastique qu'elle était dans le passé, la statuaire devint aussi profane et entièrement en accord avec les idées et l'esprit que la renaissance de l'étude de l'antiquité avait fait naître, idées et esprit, qui en refoulant le mysticisme catholique, et en se développant, sont encore ceux d'aujourd'hui.

Pendant les siècles ténébreux du moyen âge les arts fleurirent néanmoins à Sienne, Pise, Cortone, Arezzo, Florence et Lucques, ainsi que dans les autres villes de la contrée comprise aujourd'hui sous le nom de Toscane. Sous les influences d'un faible sentiment religieux, mais plus fortement sous celle du républicanisme, de la

prospérité et principalement du commerce, l'une ou l'autre de ces villes pouvait se distinguer par des progrès dans les arts. Leur esprit public se dirigea plus particulièrement sur les monuments d'architure; l'histoire nous apprend effectivement que dans l'espace de temps de l'an 1000 au commencement du quatorzième siècle, la Toscane en vit s'élever un nombre prodigieux. Les édifices que nous allons énumérer et décrire prouveront que l'activité des Toscans déployée dans l'architecture ne se ralentit pas durant les siècles qui suivirent.

La Renaissance des arts longtemps pressentie et désirée, même cherchée, s'opéra enfin par la science et le goût des grands artistes dont nous allons étudier les œuvres. Comme précurseurs de cette Renaissance, il faut citer Giotto di Bondone, architecte, sculpteur et peintre. Andrea di Cione, Antoine Philarète (Averulino), Laurent Maitani, Marchione d'Arezzo, André Ugolin Pisano, Fra Jacopo Talenti, Antonio Vincenzo.

Ensuite vinrent Michelozzi, Brunelleschi, Baccio Pintelli, J. B. Alberti, et c'est à ces grands génies qu'est due l'évolution puissante et finale en architecture, qui s'accomplit en Italie dès le commencement du quinzième siècle.

Lorsque le sentiment du beau dans les œuvres d'art sommeillait encore, ou au moment de son réveil, on en fit des collections seulement comme antiquités. On les rassembla, de quelque genre qu'elles fussent, avec le zèle et la passion qu'on mettait également à retirer de la poussière des couvents d'anciens manuscrits dont on forma les bibliothèques naissantes. Ces amateurs préféraient les antiquités où se trouvaient des inscriptions, dont on pouvait induire un fait historique ou s'instruire comme étant une curiosité archéologique. La manière des artistes d'admirer les antiques et d'en profiter dans les arts conduisit les savants et les littérateurs à pouvoir apprécier le mérite esthétique de ces antiques. Cola Rienzo, dès le quatorzième siècle, fut un amateur enthousiaste de l'antiquité et un zélé appréciateur d'antiquités de tous les genres. Il en fut de même de Ciriaque d'Ancône, de Niccolo Niccoli, du Pogge et de L. Bruni. Pétrarque rassembla aussi des monnaies d'or et d'argent. Le goût pour les antiquités s'était généralisé, les collections se multiplièrent, toutefois seulement en Italie.

L'architecture dut amplement profiter des faits que nous venons d'énumérer.

CHAPITRE I

LA RENAISSANCE PRIMITIVE EN ITALIE

DEPUIS L'ANNÉE 1420 A L'ANNÉE 1500.

Avant de nous occuper des monuments de la pure Renaissance italienne, nous devons parler de quelques édifices qui la précédèrent immédiatement. Nous nous arrêterons d'abord à la Loggia dei Lanzi, située sur la place de la Seigneurie à Florence, destinée à la lecture devant le peuple assemblé des actes de l'autorité. Andrea di Cione en a été l'architecte. Commencé en 1355, ce portique fut achevé en 1376, treize ans avant la mort de son auteur. Au quatorzième siècle on voit poindre en Italie une rénovation dans l'architecture, formée d'une fusion du style romain antique avec l'ancien roman italien et surtout du roman florentin, d'une grande élégance, fusion adaptée au goût nouveau qui commençait à prévaloir. La loge des Lances (Lanzenknechte en allemand) ou des Lanciers est un portique de 37^{m},23 de longueur sur 21^{m},30 de hauteur, à trois arcades à plein cintre, s'élevant sur quatre vigoureux piliers qui rappellent ceux de la nef du Dôme, mais d'une composition plus riche et plus compliquée : il ne faut pas oublier qu'André di Cione fut architecte du Dôme de l'année 1352 à l'année 1384[1].

Au-dessus des chapiteaux, existe la continuation d'une portion des piliers des arcades. Ces dernières ont de la hardiesse et de l'élégance ; au-dessus règne une frise ornée d'écussons, avec rinceaux entièrement antiques; l'ensemble du monument est couronné d'une corniche supportée par des consoles, et formée de petites arcatures trilobées (moitié supérieure d'un quatre-feuilles). Une balustrade ou sorte de

1. Filippo di Lorenzo lui succéda jusqu'en 1396.

parapet règne au-dessus de la corniche. Entre la retombée des cintres des arcades, sur l'axe des piliers, et dans un encadrement simple et élégant, triangulaire, sont représentées, la face latérale comprise, la Justice, l'Espérance, la Foi, la Prudence, la Force et la Tempérance.

Des voûtes d'arête couvrent l'espace aéré et dont les nervures sont riches et vigoureusement profilées. Dans son ensemble, ce chef-d'œuvre de l'architecture toscane du quatorzième siècle représente parfaitement dans son but, et d'une manière on ne peut plus digne, le pouvoir politique de la République florentine. En sa qualité d'architecte de la cathédrale de Florence, notre architecte changea de style dans la décoration extérieure du chœur de cette église, où règne le plein cintre au lieu de l'ogive qui se voit dans les murs latéraux. La Renaissance était sur le seuil de son apparition.

Il existe dans l'église Or Saint-Michel à Florence, anciennement grenier au grain, une œuvre d'architecture décorative due à André di Cione et qui porte la date de 1359 : l'auteur avait alors trente ans. Nous parlons du magnifique tabernacle qui fait l'admiration de tous ceux qui visitent cette église. A quatre faces, d'une composition architectonique des plus nobles et des plus heureuses, ce petit monument, haut de 10^{m},50, et qui a environ 4 mètres de largeur, nous présente la riche et élégante imagination d'un architecte consommé dans son art. Le profil de toutes les moulures est inspiré de réminiscences de l'antique. Sur le soubassement, partie qui doit soutenir, et qui là, soutient avec puissance, s'élève le petit monument sur quatre solides piliers d'angle, reliés entre eux par un plein cintre. Vient alors une frise ornée de bustes et terminée au-dessus par une petite corniche légère à feuilles en guise de modillons. Au-dessus de cette corniche et sur l'axe des piliers, s'élèvent deux clochetons à pinacles, seule réminiscence du style ogival dans l'œuvre. Entre ces clochetons, l'artiste a placé un fronton triangulaire (équilatéral) : le tabernacle est terminé par un dôme surmonté d'une statue de saint Michel, comme amortissement. Le monument est parsemé de mosaïques de couleur et de marqueterie en verre qui produisent un effet magique. L'ensemble a un aspect de noblesse, particulier à toutes les œuvres d'Orcagna. On retrouve dans la composition sévère de l'architecte le talent supérieur du peintre décorateur. Les architectes étrangers de la Renaissance se sont certainement inspirés du style du tabernacle d'Or San Michele, et surtout des beaux profils de ses moulures.

Le monument d'Or Saint-Michel a 32^{m},63 de longueur sur 22^{m},07 de largeur dans œuvre.

Il existe en Italie deux façades d'église des plus remarquables et des plus riches. La première est celle du dôme ou cathédrale de Sienne. Ce monument a été commencé en 1180 et décoré de marbres en 1260; sa façade a été composée, dit-on, par Nicolas de Pise en 1284. Cette façade a trois portes d'entrée, une au centre et deux latérales plus petites. Les voussures de ces portes sont profondes et toutes trois à plein cintre et d'égale élévation. Elles sont couronnées de frontons obtus, dont les deux côtés au sommet forment un angle droit. Sauf ces frontons, c'est la même disposition qu'à l'église de Verceil, mais où les voussures latérales sont moins élevées que celle du centre. Au-dessus et sur l'axe de la porte du milieu, il y a l'invariable grande rose vitrée de l'ancienne architecture romano-italienne. Un cordon horizontal à consoles, à la hauteur du sommet des trois frontons, termine le rez-de-chaussée. La rose est flanquée à droite et à gauche de deux clochetons vigoureux, mais en porte-à-faux sur les voussures des portes latérales; ils ne sont pas sur l'axe de la partie de construction qui sépare entre elles les trois portes. A droite et à gauche du portail, s'élèvent deux autres clochetons très ornés, mais plus vigoureux encore que ceux du milieu. De chaque côté de la partie centrale, et un peu plus bas que le point de centre de la rose, un fronton, cette fois aigu, couronne cette portion de la façade. Le fronton qui s'élève au-dessus de la rose est également aigu. Les porte-à-faux ne proviennent peut-être de ce que l'architecte avait besoin, pour placer sa rose, d'un espace plus large que celui que lui donnait le centre des parties de construction qui séparent les trois portes? Nous pensons que la partie supérieure de notre façade qui s'élève au-dessus des trois voussures des portes et du cordon à consoles, date de l'année 1339 et qu'elle fut conçue par Giovanni de Pise, mort en 1320, et exécutée sur ses dessins.

La seconde façade en question est celle du dôme d'Orvieto[1]. Ce monument a été commencé en 1290 et exécuté sur les dessins de Lorenzo Maitano. La disposition de cette splendide façade est la même que celle de Sienne, mais d'un ensemble plus correct et plus

1. Voyez la belle et curieuse monographie de la cathédrale d'Orvieto, par Benois, Resanoff et Krakau. Paris, 1877. 1 vol. in-folio.

architectural, et cette fois sans porte-à-faux. La voussure de la porte principale au centre est à plein cintre, tandis que celles des deux portes latérales sont à ogive. Les frontons qui couronnent les voussures sont aigus, surtout les deux latéraux. Les frontons au-dessus de ceux que nous venons de nommer, sont également très aigus. Au-dessus de la porte du milieu, s'élève la grande rose circulaire, invariable dans l'architecture italienne des douzième et treizième siècles. Deux tours carrées, plutôt que des clochetons, flanquent les extrémités de cette façade, et deux contreforts ornés s'élèvent avec hardiesse sur l'axe de la construction qui sépare les portes entre elles. Comme à Sienne, ces tours carrées et ces contreforts sont couronnés de pinacles, d'un caractère élancé qui s'approche intimement de ceux du style ogival du Nord. Enfin la travée centrale, comprenant la grande rose, se termine par un fronton aigu, dont les côtés sont ornés de feuilles à crochets et qui ont un grand rapport avec celles qui sont en usage dans le style ogival du treizième siècle.

Il va sans dire qu'il y a dans ces deux façades de petites galeries aveugles ornées ou non de statuettes. Les parties planes réservées à la peinture, sont occupées par des sujets religieux, comme de droit.

En étudiant de près ces deux magnifiques façades, il semble que leur conception ait épuisé dans ce genre le goût des architectes. La richesse, l'élégance et la convenance des dispositions d'ensemble, pouvaient servir de types, qu'on n'imita toutefois point dans la suite. A Florence, à Milan, à Bologne et ailleurs, les façades des grandes églises ne furent pas exécutées. La Renaissance archéologique commençait à poindre et l'on attendit. Une ère de nouveauté et de goût différent, commençait à se manifester. Le roman gréco-romain était toujours appliqué avec quelques modifications peu heureuses, quand tout à coup un vent du nord apporta un nouveau style en Italie, qui venait d'être créé au delà des Alpes. L'influence de ce style, venait de la France, sa patrie. Le rez-de-chaussée du portail de l'église abbatiale de Saint-Denis, inaugurée par Suger en 1140, se compose de trois portes; celle du centre est à plein cintre, les portes latérales sont à *ogive*. La cathédrale de Sens est de la seconde moitié du douzième siècle, on y voit apparaître l'ogive en compagnie du plein cintre; il en est encore ainsi de la cathédrale de Noyon, de même date que celle de Sens. L'architecte français Guillaume de Sens restaura la cathédrale de Canterbury, où il fusionna l'ogive avec le plein cintre. Enfin

l'église Saint-André de Verceil, élevée en 1219 par le cardinal Guala Bicchieri, qui avait été légat du pape en France et en Angleterre, est ogivale à l'intérieur et complètement romane à l'extérieur. Le nom de l'architecte de cette église est Briginthe; le cardinal l'avait amené d'Angleterre : mû par un sentiment de patriotisme, il donna au chœur la forme carrée comme on la voit dans la plupart des cathédrales et des églises d'Angleterre.

L'importation de l'ogive en Italie a été française et non allemande, parce que l'emploi de cette forme en France a précédé celui de l'ogive en Allemagne. Il est question d'un maître Jacques, d'origine allemande, dit-on, qui aurait conçu dès 1228 le projet primitif de l'église Saint-François d'Assise dans le style ogival. Mais à cette époque le système ogival était à peine connu en Allemagne : on n'en trouve que quelques rares exemples, et là encore l'ogive est accidentelle, simplement décorative, le roman domine toujours. A l'époque dite, l'école allemande d'architecture en était encore aux essais, aux tâtonnements, elle cherchait à s'assimiler le style ogival; donc bien loin d'être en état de faire école en Italie en commençant par un monument conçu et étudié dans son ensemble et dans tous ses détails d'après des principes et une méthode particuliers, qui se développaient seulement en France.

Lorsque le cardinal-légat Guala Bicchieri, en quittant l'Angleterre, traversa la France avec son architecte, il n'y a pas de doute qu'il visita les lieux où il y avait des monuments remarquables et que architecte prit des dessins et des notes sur les édifices construits un demi-siècle auparavant ou en voie de construction. De ces études est résultée l'église de Saint-André de Verceil, d'où l'emploi de l'ogive a rayonné sur le reste de la péninsule. Nommons d'abord la cathédrale d'Arezzo, attribuée encore à un Jacques dit Allemand, et continuée en 1275 par Margaritone avec un legs fait par Grégoire X. Cette construction, interrompue par une guerre avec Florence en 1289, ne fut terminée que plus tard. Margaritone avait suivi le pape à Avignon. La cathédrale d'Arezzo a la forme d'une basilique à trois nefs avec un chœur à trois pans. Les arcades de la nef sont ogivales : l'église est voûtée. Les piliers de la nef sont formés en plan de quatre polygones tronqués et de quatre colonnes engagées, ce qui est surtout remarquable : la moitié de ces piliers, en plan, s'élève jusqu'à la naissance des voûtes d'arête.

La cathédrale de Sienne, commencée au milieu du douzième siècle, consacrée en 1180, fut décorée de marbre en 1260; elle est formée par trois nefs, d'un transept et d'un chœur à terminaison carrée. Les piliers de la nef sont carrés flanqués comme à la cathédrale d'Arezzo de quatre colonnes engagées. Les arcades de la nef sont romanes, c'est-à-dire à plein cintre. Elles sont couronnées d'une sorte de frise ou corniche à consoles, au-dessus de laquelle il y a des pilastres sur lesquels s'élèvent les arcs-doubleaux. Les travées de la nef ne sont plus carrées, mais transversalement oblongues; leur voûte est par conséquent ogivale. La façade, composée, dit-on, par Nicolas de Pise en 1284, est de 1339, au moins dans sa partie supérieure.

Enfin nous citerons encore la cathédrale d'Orvieto, commencée en l'année 1290 par l'architecte siennois Lorenzo Maitano. C'est une basilique romane sans voûte, terminée carrément à l'orient. Les arcades de la nef principale sont formées de colonnes couronnées de puissants pleins cintres énergiquement profilés. Au-dessus des arcades de la nef centrale, existe une corniche à consoles: vient ensuite l'étage supérieur, mur sans ornements, percé de fenêtres ogivales dans l'axe des arcades. Sur les bas côtés il y a une suite de petites chapelles circulaires en saillie sur le mur des bas côtés.

Il existe à Milan un édifice assez étendu et d'une forme particulière, qui appartient à la fin de la période ogivale d'Italie; il s'agit de la partie la plus ancienne du grand hôpital, élevée en 1457 sur les plans d'Antoine Philarète. On y trouve les formes de la renaissance archéologique, réminiscence de l'architecture romaine de l'antiquité, mêlées d'une manière heureuse de formes ogivales. Le grand hôpital de Milan était destiné aux hommes, aux femmes malades et aux enfants illégitimes. L'appartement des hommes avait la forme d'une croix dont les bras avaient environ 102 mètres de longueur sur $19^{m},60$ de largeur. On voyait dans les intervalles quatre cours environnées de portiques, de loges et de chambres pour le directeur et les gens attachés au service des malades. L'hôpital des femmes, dans la même forme que celui des hommes, en était séparé par un cloître de 102 mètres de longueur et de 52 mètres de largeur, au milieu duquel une église servait pour les deux hôpitaux. Cet hôpital est construit en brique.

Quant à l'architecture décorative, nous nommerons les mausolées

des Scaliger, à Vérone, celui de Can Grande, mort en 1328, de Can Mastino, mort en 1350, et de Can Signorio, mort en 1375. Ces petits monuments sont une inspiration du style ogival du Nord, mais adapté avec une grande originalité et complètement italianisée dans leur caractère.

CHAPITRE II

LES MÉDICIS.

Les Médicis, une des familles florentines les plus célèbres et les plus puissantes, étaient déjà connus au commencement du treizième siècle. Cette famille riche et importante prospéra de plus en plus par le grand commerce. D'une conduite prudente, avisée, elle ne tarda pas à compter au nombre de celles qui formaient l'oligarchie de Florence. Elle est encore une de celles qui se sont le plus illustrées par leur amour pour les arts et les sciences, auxquels les Médicis ont accordé une protection aussi éclairée que libérale. La postérité a donné leur nom au siècle où vécurent les principaux promoteurs de la Renaissance. Ce fut surtout au commencement du quinzième siècle que les Médicis se distinguèrent d'une manière particulière par la grande impulsion qu'ils surent donner à l'étude de l'antiquité et surtout à l'architecture et à la peinture. Ils surent s'attirer une considération prépondérante par l'observation d'une grande équité et d'un respect profond pour les droits d'autrui, comme par exemple Giovanni, bisaïeul de Laurent le Magnifique, qui suivait strictement la voie de ses ancêtres quand bien même l'équité et le droit l'atteignaient dans ses intérêts, lui, l'homme le plus riche de la République ; il basa l'assiette des impôts sur la fortune des citoyens et protégea, en démocrate, le peuple sans le flatter ; il sut s'assurer une influence considérable et calme sur toutes les affaires de sa ville natale par une conduite modérée et désintéressée. Comme héritiers de son immense fortune, il laissa deux fils, Côme et Laurent, dont le premier, toujours aidé de son frère, se mit à la tête de la maison. Côme, né en 1389, fut un protecteur des plus distingués des beaux-arts et des sciences : il fit plus pour eux qu'un roi quelconque de

son époque. Il se distingua particulièrement en indiquant à l'ambition des Florentins une autre voie pour les conduire à la gloire que celle de la guerre et de la participation aux affaires publiques et qui n'avait abouti, jusqu'alors, qu'à des révolutions sans résultats sérieux.

Côme de Médicis, fils de Jean, avait des visées plus étendues que son père. Ambitieux autant que hardi, il gouverna longtemps l'État florentin avec une considération princière, sans en porter le titre, État qui n'avait de démocratique que l'apparence. Côme n'a point personnellement fondé les institutions qui ont établi et assuré la tranquillité et l'obéissance; il n'agit que comme l'aiguillon et le ressort invisibles d'un État où régnait comme moteur une puissance occulte, connue sous le nom de police secrète; il fit agir des amis et des instruments là où la pudeur intérieure lui interdisait de paraître officiellement. Quoique le père de la patrie reconnût la nécessité de dompter l'esprit remuant de liberté par des moyens corrosifs et d'établir une principauté bourgeoise et financière sur les ruines des partis hostiles, la prudence et un sentiment d'honneur inné commandaient l'empire sur soi-même et l'emploi de forces étrangères qui, tôt ou tard, devaient profiter à celui qui les mettait en œuvre et les dirigeait. Côme d'ailleurs n'avait qu'une douceur philanthropique dans l'âme, mais nullement dans son esprit politique. Quelques citoyens lui disant, après son retour d'exil, que c'était désoler la ville et offenser Dieu que d'en chasser tant de gens de bien, il répliqua : que mieux valait une ville désolée qu'une ville perdue; que deux ou trois aunes de drap rouge suffisaient pour faire un homme de bien. Il dit encore, ce qui est très vrai, que les rênes d'un État ne pouvaient point se tenir dans des mains embarrassées d'un chapelet.

Côme de Médicis dirigea les affaires publiques de sa patrie pendant trente années, de 1434 à 1464. Par son autorité il éteignit complètement, durant cet espace de temps, l'ancienne fermentation qui remuait autrefois les esprits dans la République florentine. Il mourut le 1er août 1464, dans sa soixante-quinzième année. Il faisait l'usage le plus généreux de sa fortune; il bâtissait de toutes parts des palais, des villas, quelques églises, des hôpitaux, établissait des collections de tableaux et de statues antiques et modernes, de camées et de pierres gravées; il accordait des pensions à tous les artistes, à tous les savants; il recueillait et faisait copier des manuscrits dans toute

l'Europe et tout le Levant. Sans avoir rien écrit lui-même, il passait pour un savant; il renouvela la philosophie platonicienne à cause des traductions qu'il en fit faire. Il ouvrit sciemment et sans le moindre obstacle un vaste champ au développement des facultés intellectuelles productives et utiles, il protégea et encouragea toute disposition morale et distinguée, il favorisa les savants et les artistes de mérite, tels que le Pogge, Marsile Ficin, Brunelleschi, Michelozzi et Donatello; ses trésors d'art devinrent domaine public; enfin Côme fut un des grands et actifs moteurs de ce puissant et salutaire mouvement littéraire et artistique qui depuis la décadence de la liberté civile, s'empara, comme un paganisme épuré et ennobli, des plus fortes têtes de l'Italie, d'où résultèrent les œuvres d'architecture que nous allons étudier.

Dans la seconde moitié du douzième siècle, les nobles d'Italie montrèrent de l'empressement à s'associer aux cités. Accoutumés à décider tout dans leurs châteaux avec l'épée, ils portaient cette même habitude dans les villes. Ils n'avaient point voulu renoncer à la sauvage indépendance de leurs anciens forts en venant habiter les villes; leurs maisons étaient devenues des forteresses; d'épaisses murailles, des fenêtres étroites et hautes, une porte massive de chêne, toute garnie de barres de fer, leur permettaient d'y repousser plus d'un assaut : si la première enceinte était forcée, une haute tour carrée leur servait encore de refuge.

En l'année 1248, le parti impérial ou gibelin fit démolir à Florence trente-six palais d'autant de familles les plus illustres du parti papal opposé, guelfe. Dans la suite, quelques-uns de ces palais furent reconstruits; on en voit encore des restes dans différentes parties de la troisième enceinte commencée en 1299 et complétée en 1327. Le palais vieux ou de la Seigneurie et le Bargello donnent une idée de ce qu'étaient ces forteresses particulières des siècles antérieurs à la Renaissance, qui vit s'élever, en en modifiant les dispositions, les palais florentins encore existants.

Le fils aîné de Côme, Pierre, était perclus de la goutte; obligé de se faire porter dans un fauteuil, il ne pouvait ni marcher ni se tenir à cheval. Il mourut le 2 décembre 1469.

Laurent de Médicis, né en 1448, succéda à son père Pierre, en 1469. Jusqu'à la conjuration des Pazzi en 1478, Laurent, âgé de trente ans, ne se regarda plus comme le premier citoyen de Florence,

mais dès lors comme prince de la cité; en s'adressant à lui, on l'appelait magnifique seigneur. Il affectait une libéralité sans bornes, une pompe, un éclat, qu'il croyait nécessaires pour suppléer au rang qui lui manquait, la magnificence enfin, dont le titre est devenu avec raison son surnom auprès de la postérité. Laurent de Médicis eut des droits à la reconnaissance de l'avenir, par la protection constante qu'il accorda aux lettres et aux arts, par l'impulsion qu'il leur donna lui-même comme poète et homme de goût. Il gagna l'affection de la société littéraire qu'il rassembla autour de lui, autant par le charme de son caractère que par sa libéralité. Mais ce n'est pas comme homme d'État qu'il peut prétendre à la gloire : il fut mauvais citoyen de Florence et mauvais Italien. Il dégrada le caractère des Florentins, et détruisit leur énergie : en leur ravissant la liberté, il les exposa à perdre bientôt aussi leur indépendance.

D'un autre côté, le pape Sixte IV voyait dans Laurent et son frère Julien des opposants déclarés et hardis à l'agrandissement du territoire papal ainsi qu'à la foi catholique romaine, profondément entamée déjà à cette époque par les progrès croissants des sciences archéologiques gréco-romaines, les mœurs sereines, quelquefois sensuelles de la cour et de la ville qui se manifestaient dans des fêtes luxueuses, les travestissements, les tournois des chevaliers, les luttes des poètes; cet ensemble ainsi que l'indifférence qui s'universalisait pour le carême et autres prescriptions du culte extérieur, gagnaient sous Laurent de Médicis toujours de plus en plus de terrain. Mais l'impulsion une fois donnée, rien ne put l'enrayer, et c'est à Laurent qu'on la devait; il doit donc être considéré comme un des promoteurs intelligents de la Renaissance. Toutefois le luxe de la cour florentine et des conjonctures difficiles à l'extérieur, absorbaient des sommes énormes qui, en général, ne pouvaient être couvertes qu'au moyen des deniers publics, qui furent la source de toutes les grandes entreprises. Les Florentins pleurèrent la mort de Laurent de Médicis; il n'y eut aucun prince d'Italie qui ne partageât leurs regrets, et qui ne chargeât ses ambassadeurs d'exprimer ce sentiment douloureux à leur république. Peu de temps après, les événements montrèrent combien ils étaient fondés. L'Italie, privée de son conseil, ne put trouver ailleurs le moyen d'assouvir ni de refréner l'ambition de Louis Sforza, gouverneur du duc de Milan. On vit donc naître et se développer, immédiatement après la mort de Laurent de Médicis, ces

ferments de troubles, qui causèrent bientôt et causent encore la ruine de l'Italie, parce qu'il n'y restait plus personne qui fût capable d'en étouffer les germes[1]. Tout était donc mûr pour l'asservissement étranger que les troubles intérieurs de l'Italie avaient suffisamment préparés.

Pendant la longue paix que la sagesse de Laurent assura à la République, il fit célébrer de magnifiques fêtes à Florence, tandis que lui-même s'entourait des savants les plus distingués de son temps, tels que Démétrius Chalcondyle, Ange Politien, Christophe Landini, Pic de la Mirandole et autres, attirés à Florence par sa renommée et ses invitations, et qu'il récompensait magnifiquement. Il agrandit la bibliothèque fondée par Côme et fonda une école des arts du dessin, dans un bâtiment qu'il appropria à cet effet.

Lorsque Laurent de Médicis sentit sa vie en danger, il appela auprès de lui Jérôme Savonarole, qui jusqu'alors avait refusé de lui rendre visite ou de lui montrer aucune déférence. Cependant c'était de lui que Laurent, frappé de sa réputation d'éloquence et de sainteté, désirait en mourant recevoir l'absolution catholique. Savonarole ne lui refusa ni ses consolations, ni ses exhortations; mais il lui déclara qu'il ne pouvait l'absoudre de ses péchés, jusqu'à ce que Laurent prouvât sa repentance en réparant ses fautes autant qu'il était en lui. Il devait pardonner à ses ennemis, restituer le bien mal acquis, rendre enfin à sa patrie la liberté qu'il lui avait ravie. Laurent de Médicis ne voulut point consentir à une telle restitution, aussi n'obtint-il point l'absolution à laquelle il aurait paru mettre du prix, et il mourut, en possession de la tyrannie, le 8 avril 1492, dans sa quarante-quatrième année.

L'ère de la Renaissance architecturale s'éleva donc à Florence sous Côme de Médicis, vers 1430, et continua à se développer magnifiquement sous Laurent le Magnifique. C'est alors que furent édifiés ces beaux palais ainsi que la coupole gigantesque de Sainte-Marie des Fleurs, qui font l'admiration constante de la postérité. C'est encore sous les Médicis qu'on éleva plusieurs églises inspirées du style antique avec mélange de roman italien.

La Rome moderne a dû sa naissance à l'époque du pontificat de Martin V, vers 1435. C'est aussi au milieu du quinzième siècle que

1. Machiavel, *Histoire de Florence*, livre VIII, à la fin.

la république bourgeoise et mercantile de Venise, déploya son goût pour l'architecture, que ses familles oligarchiques satisfirent au moyen des richesses qu'elles accumulèrent par les marchandises que ses flottes apportèrent de l'Orient en Occident.

Padoue, Vérone, Milan, Plaisance et nombre d'autres villes d'Italie se distinguèrent par les monuments remarquables d'architecture qu'elles élevèrent dans leurs murs, vers la même époque.

Quoiqu'il n'eût pas manqué absolument dans d'autres pays, d'hommes qui apportassent quelques réformes dans les sciences spéciales ainsi que dans les études sur les sciences en général, l'Italie fut cependant surtout le pays où plusieurs conjonctures favorables préparèrent l'ennoblissement de l'esprit et de ses préoccupations : nous ne citerons que Dante, Pétrarque, Boccace, Sacchetti. Ils influèrent non seulement sur la langue, la poésie et le goût, mais encore d'une manière heureuse sur le cours de la culture intellectuelle, à laquelle participèrent aussi les artistes.

Depuis le treizième siècle, les architectes italiens ne s'écartèrent que relativement des règles du bon goût de l'antiquité : on trouve en Italie des monuments d'un style correct où les règles classiques ne sont pas tout à fait dédaignées ou oubliées. Au quinzième siècle l'architecture fut puissamment encouragée et protégée par les ducs de Ferrare, les ducs François et Louis Sforza de Milan, le margrave Louis de Mantoue, plusieurs petits princes d'Italie, quelques papes, mais surtout par la maison de Médicis.

A la fin du moyen âge, l'élément architectural de l'antiquité reparut d'une manière décisive; cet élément n'avait pu être méconnu, d'abord par les causes climatériques et ensuite par les restes nombreux de l'architecture classique du passé qui rappelaient constamment leurs souvenirs en les réveillant. Ne disposant cependant que du patrimoine de la tradition romaine, mais nourrie par l'esprit d'une noble et élégante simplicité, les grands architectes créèrent des œuvres qui, dans leur ensemble et par leur sens intrinsèque, peuvent presque soutenir la comparaison avec les monuments grecs. Mais la fatale prépondérance de la curie romaine excita bientôt à la pompe, à cet effet des masses, tant aimée des Romains et même au delà du colossal.

Au commencement du seizième siècle en Italie, et à la fin de cette époque en France, le goût du faste se prit à imiter les œuvres d'un

style pompeux, mais sans être l'expression du talent des artistes du siècle antérieur.

L'ensemble de l'architecture italienne a été étudiée depuis quarante ans par les architectes nationaux, Allemands, Anglais et Français, et avec les études entreprises par les mêmes, sur les arts au moyen âge, on a pu enfin combler une énorme lacune dans l'histoire des arts du dessin et restituer à chaque peuple, à chaque pays, à chaque époque, les trésors qui leur appartenaient.

Il n'est plus permis à personne aujourd'hui d'ignorer ou de divaguer sur le mérite ou la médiocrité des monuments d'art du passé. On commence à respecter et à apprécier ce qui est beau en réalité et à ne plus s'extasier devant des œuvres sans valeur, comme on l'a fait depuis trop longtemps. L'initiative personnelle à l'étranger et chez nous, en partie, a beaucoup aidé à faire arriver à ce résultat, elle avait entrepris un travail long, assidu, pénible, qu'elle a mené à bien, tandis que chez nous, les corps officiels n'ont rien produit, mais souvent fait de l'opposition aux hommes zélés dans la vocation qu'ils avaient choisie. Toutefois l'énergie et la persévérance ont vaincu. Nous avons de beaux et de nombreux matériaux pour la production d'ouvrages qui concourront à former l'éducation intellectuelle. Cette immense évolution de l'esprit en tous genres, devenue européenne depuis la Révolution française de 1789, est due à l'étude des lettres humaines, dont le flambeau a été rallumé par les génies qui brillèrent pendant et depuis la Renaissance.

A l'opposé de ce qui arriva en France et en Allemagne, l'architecture eut en Italie, sous tous les rapports, un sort moins heureux que ses deux sœurs, la sculpture et la peinture. L'ancienne sculpture italienne et la peinture qui se développe à sa suite, en appréciant les statues et les reliefs antiques, n'ont épuré que les formes, sans affaiblir le caractère religieux du passé ; ces deux arts entrèrent dans une voie progressive et sûre pour aboutir enfin, au commencement du seizième siècle, à l'apogée d'une fusion harmonique, à un degré éclatant de perfection. Les architectes italiens, au contraire, tant qu'ils eurent encore naïvement conscience des grandes dispositions essentielles capables de remplir le but qu'ils avaient en vue, ne purent néanmoins se garantir du spectre hétérogène de la petite architecture de détails du goût ogival qui trouva partiellement çà et là en Italie, des adhérents jusqu'au seizième siècle même. Lorsque les petits fron-

tons aigus et les arcs à pointe eurent cessé de plaire, l'appréciation de l'architecture antique, antérieurement limitée avec indépendance aux formes seulement, était déjà en voie de ne plus avoir la liberté de s'abâtardir par l'imitation des combinaisons architectoniques de l'antiquité.

De prime abord, l'architecture de la Renaissance, malgré ses éclatantes qualités, offre déjà un dualisme pire encore que celui qui existait dans l'ancienne architecture italienne, dualisme qui ne s'attaquait qu'aux formes. L'architecture de la Renaissance mit en plus grande partie la désunion entre la formation architectonique caractérisée et le but assigné aux espaces. Le moyen reniait donc le but et ravissait aux monuments du culte la vérité réelle, interne, la sérénité religieuse, ou ce qui passait pour telle.

Nous avons dit précédemment que les architectes de la Renaissance italienne n'avaient eu pour modèles que les monuments impurs de Rome. Voilà aussi pourquoi deux autorités d'une grande influence purent donner carrière à une imitation pédantesque et servile de ces monuments. Ces deux autorités sont Brunelleschi et Alberti, qui ne se distinguèrent malheureusement que par des qualités techniques et une étude archéologique des monuments romains et des livres de Vitruve, plutôt que par un coup d'œil d'artiste. Cette imitation fatale s'attacha primitivement, comme il est aisé de le comprendre, aux combinaisons organiques, caractéristiques et arbitraires, et d'abord aux façades unies comme point principal et passif, c'est-à-dire qu'on abandonna sous le rapport statique, le mouvement indépendant et réel des ressauts verticaux pour y substituer les pilastres employés dans les façades des édifices romains de l'antiquité : et de plus avec un entablement complet, mais trompeur ou borgne, dont l'anti-stabilité s'accrut naturellement en proportion de l'augmentation de la saillie donnée. Car tandis que les ressauts verticaux dont la stabilité est inhérente, s'amaigrissent pour ne devenir que d'étroits pilastres, on voit s'avancer, pour simuler l'architrave et la frise antique, deux portions horizontales puissantes et disproportionnées précisément à la partie supérieure du mur où cette masse en surplomb produit l'effet le moins statique. Quelle n'est pas aussi la contradiction inhérente à la construction des autres parties capitales ! Car tandis que la façade unie, pleine verticalement de cette architecture d'apparence trompeuse, se présente comme un portique primitivement à jour,

qu'on aurait muré après coup, en le couronnant horizontalement, les arcades à jour de l'intérieur, avec leurs colonnes et leurs piliers, restaient isolées et couronnées d'arcs à plein cintre.

Cet écart menteur du but réel et de fait fut aussitôt vengé, car du premier coup, dans l'imitation des monuments romains, les trois traits principaux et caractéristiques se rencontrèrent de deux manières contradictoires, et qui se perpétuèrent pendant toute la durée de la Renaissance.

L'imitation semi-indépendante, mais irrationnelle, conçoit son œuvre autant que possible d'une manière positive, édifie selon les connaissances statiques naturelles de son époque, ainsi que dans les proportions légères déjà acquises et ne copie qu'en détail. L'imitation archéologique, aveugle absolue, copie les ensembles, elle outre la réalité et édifie par amour pour sa prétendue beauté, avec le double de matériaux raisonnablement nécessaires. Nous allons le démontrer.

Dans l'intérieur de l'église, l'espace de l'ancienne architecture italienne est en général non seulement complètement maintenu, d'après l'imitation à moitié naïve affectionnée de Brunelleschi; mais encore augmenté plus tard par un progrès dans la statique. L'essentiel de la disposition de la basilique reparaît : c'est-à-dire appui de la couverture sur trois nefs au moyen de colonnes, dont l'entrecolonnement est moins étendu que celui des piliers des anciennes églises d'Italie, mais qui toutefois, à cause de leur proportion fine et déliée, forment néanmoins une série d'arcades où la vue circule sans empêchement.

Quelque peu correcte que soit l'architecture de la Renaissance par les moyens qu'elle a employés, elle offre néanmoins du contentement à l'étudier. Elle est pittoresque, riche, variée, capricieuse, mais arbitraire; elle captive l'imagination, la surprend par les ressources qu'elle s'était créées et qu'elle n'a pu épuiser. Elle est plutôt civile que religieuse et parut à l'époque de l'entière décadence du moyen âge, ce qui devait infailliblement arriver avec la renaissance de l'étude des auteurs classiques.

Dans l'imitation semi-conséquente et naturelle, affectionnée par Brunelleschi, les espaces intérieurs de l'ancienne architecture italienne sont non seulement maintenus en général, mais encore exagérés,

comme pour témoigner d'un progrès dans la statique. Dans la disposition de la basilique, l'essentiel a été adopté de nouveau : il s'agit de la couverture des trois nefs soutenue par des colonnes avec un entre-colonnement moins étendu que la distance qui sépare les piliers les uns des autres dans les églises de l'ancienne architecture italienne, mais qui par leur élancement léger produisent toutefois des arcades à travers lesquelles la vue s'étend longuement. Brunelleschi a bâti deux églises à Florence, San Lorenzo et San Spirito, où l'entre-colonnement est porté à un haut degré d'écartement. Les colonnes n'ont pour diamètre qu'un treizième de la largeur de la nef médiane, elles ont onze diamètres de hauteur jusqu'à l'archivolte, la portion d'entablement comprise ; l'entre-colonnement est d'un peu plus de six diamètres ; il est à remarquer que les collatéraux seuls sont voûtés, tandis que la grande nef dut se contenter d'une couverture horizontale ou plafond. L'église de l'Annunziata de Gènes, du milieu du dix-septième siècle, offre un bel exemple de la science des voûtes tout en ayant conservé les arcades des basiliques. A l'Annunziata, la grande nef est voûtée, l'archivolte est assise sur le tailloir des colonnes, sans aucune imitation pédantesque des monuments romains, où une portion d'entablement repose sur le chapiteau, motif qui nuit à l'élégance naturelle de la colonne. Aussi ce couronnement de colonne fut-il bientôt délaissé, comme par exemple à la Loggia de Sienne, de 1417.

Mais en revanche on chercha à imiter l'ensemble de l'ordonnance romaine introduite par l'esprit archéologique d'Alberti ; on imita donc les lourdes voûtes en berceau ornées de grands et profonds caissons, voûtes s'élevant sur des piliers, chargés de tout un ordre de pilastres, disposition qui sépare les collatéraux pour les abandonner comme des espaces entièrement perdus. L'œil archéologique s'aperçut d'autant moins que les vastes espaces paraissaient étonnamment étroits et bas, que peu à peu la nouvelle théorie du beau, séduisant la plupart des architectes, les engagea d'abandonner les progrès techno-statiques faits depuis plusieurs siècles, pour employer, ainsi que nous l'avons déjà dit, au grand préjudice de leur but, le double et le triple de la masse, exigée pour bâtir convenablement. La plus grande église qui existe, celle de Saint-Pierre de Rome, qui a été élevée selon ce système, ne produit relativement à ses colossales dimensions, aucun effet, car l'œil ne peut saisir d'aucun point l'ensemble des espaces ; le système des formes de construction n'est ni grandiose ni varié, car elles appar-

tiennent particulièrement à de plus petites dimensions ; à Saint-Pierre, elles sont agrandies mathématiquement et à un point qui va au delà de toute appréciation à vue d'œil. Cette église et toutes celles qui lui ressemblent n'ont aucun caractère christiano-religieux ou mystique. Car au lieu d'espaces vastes et hardis, on voit une accumulation de blocs de maçonnerie d'une épaisseur énorme sur lesquels s'appesantit une lourde et massive voûte en berceau avec des lunettes qui y sont entaillées d'une façon on ne peut plus inorganique. Au lieu d'espaces élancés, hardis et harmoniques, on n'aperçoit de hardiesse que dans la coupole, ce qui aplatit encore davantage la pesante proportion de la nef qui, par parenthèse, n'a d'élévation jusqu'à la clef de voûte qu'une fois et demie sa largeur, laquelle paraît à l'œil moins élevée, parce que cette hauteur est terminée par un entablement massif, imité de l'antique, sur lequel s'assoit l'immense voûte en berceau.

D'après le système semi-conséquent, on donna aux façades, surtout des grands palais, autant de rangées de pilastres qu'il y avait réellement d'étages (les entresols exceptés), dont cependant la corniche supérieure ne formant pas une saillie accentuée sur celles en contre-bas, ne se présentait pas comme la corniche principale de l'édifice. Il en résulta donc qu'au lieu d'une façade de deux ou trois étages, on eut deux ou trois façades superposées. Alors aussi le caractère vertical des façades des églises fut complètement détruit, parce que le rez-de-chaussée avec le premier étage ne constituant qu'un seul espace à l'intérieur, au lieu d'être séparés par un cordon intermédiaire et léger, est effectivement coupé et entièrement séparé au moyen d'un puissant entablement, disposition qui, à Saint-Paul de Londres par exemple, fait paraître la façade étonnamment basse, quoiqu'elle ait au delà de trente mètres d'élévation.

Dans les anciennes façades de la Renaissance, et surtout dans les façades élégantes de Baccio Pintelli, où l'entablement coiffe les pilastres et fait retour d'équerre en se continuant en retraite sur le nu du mur, pour diminuer l'aspect anti-statique, on voit encore les fenêtres à plein cintre de l'ancien style italien, ayant au milieu une fine colonnette, surmontée d'une lunette ornée ; dans les églises, la grande rose occidentale est conservée, ce qui paraît étrange en compagnie des portes d'entrée conçues presque entièrement dans le style antique, où un fronton obtus repose sur un sommier horizontal. Bramante conçut d'une manière plus homogène les différentes sortes de fenêtres, avec

son genre d'emploi des pilastres, dans les grandes distances qui les séparent, elles sont accouplées avec beaucoup de jugement, conception heureuse et fine, mais qui pour les grands édifices et particulièrement pour les façades d'église, est trop simple et trop unie. Raphaël et d'autres artistes préféraient un relief plus puissant ; par cette raison ils employèrent souvent des demi-colonnes engagées, ce qui à la vérité mettait plus à nu le caractère anti-statique de l'ensemble de cette conception : car tandis que les entablements antiques durent se prêter à un dérangement et devenir des masses horizontales en projecture ou saillie, les pilastres verticaux avec leur qualité de stabilité due à leur proportion antique, devinrent si étroits que leur largeur aux angles n'offrait à peine que la moitié de l'épaisseur du mur. Telle fut la raison pour laquelle on essaya quelquefois, comme, par exemple, aux angles des palais Bartolini de 1520, par Baccio d'Agnolo, et Comini à Florence, une manière de pilastres larges avec un entablement léger en saillie sur eux et se retournant d'équerre pour suivre ensuite son étendue sur le mur, avec retour d'équerre sur les angles de l'édifice : alors à l'architrave surtout, il a été donné une faible élévation, et les pilastres intermédiaires disparaissent.

Indépendamment de ces façades à pilastres diversement modifiées, les mêmes architectes conçurent des façades plus logiques mais moins riches, et qui se rapportaient à celles des anciens palais de Florence, dont il a déjà été question. On supprima donc l'entablement antique et borgne ainsi que les pilastres et on leur substitua aux angles des façades des bossages, qui n'étaient réellement qu'une portion de mur plus ou moins ornée ; ces bossages formaient à l'intérieur toujours une ligne verticale ou une dentelure. Les étages inférieurs se terminent par des cordons légers, au-dessus desquels l'entablement de couronnement se projette vigoureusement. Les portes et les fenêtres sont encadrées de petits pilastres étroits, de colonnettes différemment couronnées, comme par exemple au palais Pandolfini à Florence, bâti par Raphaël, et au palais Farnèse à Rome, élevé par Antonio di Sangallo ; ou bien les fenêtres entre un simple chambranle ou encadrement de moulures, ou des bossages dentelés ou formant une ligne verticale à l'intérieur, comme par exemple au palais Nicolini à Florence ou au palais Ruspoli à Rome, bâti par Ammanati en 1556. On loue à bon droit surtout l'imitation de l'antique, franche de tout ce qui est conventionnel, dans les façades dont les

fenêtres, au lieu d'être couronnées par des frontons, ne présentent que des chambranles plus ou moins ornés de moulures, avec un couronnement horizontal posé sur des consoles, comme par exemple au petit palais Massimi de 1526, bâti par Balthasar Peruzzi, et au palais Sciarra, bâti à Rome comme le précédent par Flaminio Ponzio en 1603. Mais il ne faut pas oublier que toutes ces façades n'appartiennent en propre qu'à des habitations particulières, de dimensions étendues et qu'appliquées à des dimensions encore plus considérables, où les fenêtres seraient plus éloignées les unes des autres, il y aurait dans l'espace vertical qui les sépare, une surface dépourvue de détails architectoniques.

Le second système archéologique que cherchait la beauté dans l'architecture, sous l'autorité du temple romain, en même temps dans l'ordonnance d'un seul étage aussi colossal que possible, appuie contre une façade de plusieurs étages, un ordre colossal, dans lequel les petites fenêtres et les étages peu élevés paraissent avoir été pratiqués après coup, dans le but, semble-t-il, d'y loger une génération de nains. Cet ordre colossal de pilastres, adopté plus particulièrement par Michel Ange, supprima encore la cohérence entre la combinaison architectonique et l'ordonnance destinée à exposer le but de l'œuvre ; car en imposant deux étages effectifs à une façade trompeuse d'un seul étage, comme à celle du musée du Capitole, l'entablement colossal et feint du bas, occupe presque le tiers de toute l'élévation du second étage et s'appuie lourdement, comme une masse inerte, sur les fenêtres de cet étage. Quand la hauteur exigée des étages est elle-même très considérable, comme par exemple pour les églises, les pilastres arrivent à des proportions vraiment antédiluviennes, comme à Saint-Pierre de Rome, où leur élévation est d'au delà de trente mètres, ce qui produit des pilastres monstres de deux mètres cinquante centimètres de largeur.

Tout effet, toute vérité furent bientôt refoulés par une architecture aussi monstrueuse, aussi démesurée, l'œil fut poussé à l'excès du relief des formes, du mouvement, de surabondance : il n'aimait à la fin que la rupture des lignes horizontales, il se plaisait à les voir coupées par les frontons des fenêtres, etc., etc. Cette difforme et pénible inquiétude, cette surcharge de dimension et de détails, où tombèrent les successeurs de Michel-Ange, rappellent involontairement le trouble, le surcroît d'intersection légères et aiguës de l'archi-

tecture ogivale du nord. Le porche ou péristyle dans ce genre semi-naïf de la Renaissance, si clair et spacieux resta tel qu'il fut dans l'architecture ancienne de l'Italie : mais l'entre-colonnement n'est pas d'une étendue aussi hardie, bien qu'il fût posé comme sur des échasses; les entre-colonnements ne comprennent que six ou huit diamètres des colonnes. L'amour pour les colonnes romano-corinthiennes et toscanes, avec l'archivolte, au lieu des piliers octogones du passé, apparaissent de nouveau, ainsi que la renaissance des arcades formées de colonnes et de pleins cintres semblables aux arcades des primitives basiliques chrétiennes; toutefois les profils décoratifs et l'ornementation sont conçus et exécutés d'une manière plus délicate. L'action du sentiment naturel de la statique qui fait frissonner par l'apparence de l'impossible en fait de statique dans le style ogival, se manifeste dans ce fait que les colonnes aux extrémités des arcades, au moins dans les meilleurs monuments, offrent toujours une terminaison plus solide sous le rapport statique, en sorte que la poussée longitudinale des archivoltes ainsi garantie, évite dans les façades les tirants de fer pratiqués au-dessus des chapiteaux. Nous en avons de beaux exemples dans les arcades à colonnes à plusieurs étages de la cour du palais de la chancellerie de Rome, bâtie par Bramante en 1495 et dans les arcades de l'hôpital de Sainte-Marie Nouvelle qui supportent un second étage, et enfin dans le marché bâti à Florence en 1547 par Bernard Tasso. Il fallait naturellement toujours employer les tirants de fer dans la profondeur des péristyles pour empêcher la poussée des voûtes d'arête avec ou sans nervures, ou celles des voûtes sphériques, tirants, par le fait, apparents et en contre-bas de la voûte, au pied du plein cintre, s'il ne se trouvait pas d'étage au-dessus pouvant encore agir sur la clef des tirants, alors où ceux-ci auraient été pratiqués *au-dessus* de la voûte. Il est vrai qu'on aurait pu éviter ces tirants transversaux dans le second système archéologique de construction des porches, tirants qui traversent désagréablement l'espace dans la moitié de sa hauteur, et cela comme une force mathématique, maigre, incorporelle, anti-architectonique. Ces tirants pouvaient être évités dans les arcades romaines, mais moyennes, où elles posent sur des piliers, dont la face extérieure est ornée d'un pilastre s'élevant au-dessus du sommet du pilier, ou d'une colonne engagée, le tout couronné d'un entablement continu et simulé. Mais c'était alors une

façade unie sans péristyle avec de grandes baies de fenêtres, plutôt qu'une façade à jour, quelque légèreté qui fût donnée à l'entablement simulé et aux pilastres, comme par exemple dans la belle cour conventuelle de Sainte-Marie de la Paix à Rome, bâtie par Bramante en l'année 1504, les cintres des arcades ne peuvent avoir que trois fois la largeur des piliers, ce qui nuit au caractère du péristyle.

A ces arcades massives formées par des piliers et imitées du romain antique, fut substitué plus tard un système plus léger et plus naturel d'arcades ayant le caractère roman primitif, c'est-à-dire des arcades reposant sur des colonnes, système qui se maintint pour des constructions d'une plus grande simplicité. Le troisième genre antique pur, c'est-à-dire la colonnade surmontée d'un entablement *horizontal* en pierre, ne fut mis en pratique que plus tard. Il ne permettait, quand bien même l'architrave était formée de plusieurs claveaux, maintenus par des ferrements cachés, malgré la prodigalité des plus grosses pierres de taille, il ne permettait qu'un entre-colonnement étroit qui ne pouvait convenir à l'exigence du temps : on voulait avec l'ajour lumineux, avoir la grande étendue du péristyle ouvert : ce système à son époque primitive ne fut que rarement mis en usage. Mais le désir des architectes, à la suite de la renaissance la plus complète de la colonnade avec l'architrave antique dans toute sa pureté, fut de faire concorder l'emploi de l'architrave avec un plus grand espace : alors on la posa au-dessus de deux colonnes jumelles ou accouplées, de ces deux colonnes on jeta un arc plein cintre avec archivolte aux deux colonnes suivantes. comme par exemple au péristyle à deux étages de la cour du palais Borghèse à Rome, bâti en 1590 par Martin Longhi, et dans la plupart des cours fantastiques des palais génois, où ce système fut pratiqué d'une manière légère et audacieuse par Alessi, comme autre exemple à la façade à jour de la bourse de Gênes. Si ce motif non par trop inconséquent, et qui fut déjà employé dans l'architecture romaine antique, eût été forcément introduit dans une ordonnance de pilastres avec un entablement simulé, il eût dû nécessairement ne rester à la colonne qu'une hauteur relativement moyenne.

Quant aux proportions statiques aussi bien qu'à ses qualités de construction, l'architecture de la Renaissance, au moins pour les édifices religieux, nous parle un langage double et mensonger ; elle

nous offre un défaut d'unité dans la foi architectonique, les créations d'ensemble affranchies de la contrainte archéologique exceptées; elle se présente avec une absence interne de vérité dans sa combinaison. Mais si l'on fait abstraction des faiblesses et des contradictions qui ne concernent que la façade unie ou fermée, de la renaissance plus naïve ou plus naturelle, il faut convenir aussi que quant à ses formes extérieures, c'est-à-dire dans la combinaison de ses parties, de l'ornementation plastique et de la peinture décorative, elle a développé un goût si raffiné, qui ne se manifesta jamais depuis l'époque grecque, et que dans ce goût s'épanouit une telle richesse d'imagination qu'on ne la rencontre même pas dans l'art grec et encore moins partout ailleurs. Ce fait doit être attribué en partie à la délicatesse innée de l'œil des Italiens qui, à l'exception des temps barbares du commencement du moyen âge, ont surpassé dans les arts plastiques tous les autres peuples, excellant, peut-être encore, sous d'autres rapports, dans d'autres branches. Ce fait doit encore être attribué en partie à l'acquis heureux obtenu par une école où le goût était constamment exercé durant presque deux siècles dans le sentiment le plus classique. Quant au côté des formes extérieures, celui de la Renaissance se distingue on ne peut plus avantageusement du roman primitif, car dans celui-ci, l'œil était encore plongé dans le classique, mais dans une direction décroissante, exclusivement plus attiré en même temps vers la face caractéristique nouvelle de l'art, tandis que la Renaissance fut préoccupée de préférence d'une direction ascendante relative au côté décoratif de l'art. Cette architecture composa les moulures et l'ensemble des entablements en s'inspirant directement des meilleurs monuments romains. et indirectement des édifices grecs, non par une imitation étrange et conventionnelle, mais avec un sentiment plus indépendant et d un autre genre. Dans la sphère purement décorative, par une fusion harmonique des éléments relativement byzantins et des éléments antiques, on voit se développer une richesse inouïe accompagnée d'une grande finesse de dessin, alliées par une imagination abondante aux créations parfaitement conçues de la peinture et de la sculpture, qui de leur côté se présentent dans un beau et convenable rapport avec les masses architectoniques. Dans ces masses règne un équilibre satisfaisant et agréable entre les parties unies et celles qui sont ornées, un heureux milieu entre la sobre simplicité et la surcharge de richesse, entre la

maigreur et la surabondance. Toutefois cet éloge peut à la vérité ne s'adresser qu'aux maîtres les plus distingués, et puis seulement pour une courte période, jusqu'au milieu du seizième siècle. Car qui oserait tenter l'éloge des dispositions générales et des détails de dimensions colossales de l'architecture de Michel-Ange, où l'on voit des feuilles d'acanthe de la taille d'un homme, des festons et des volutes plus que gigantesques, enfin qui oserait encore louer les monstrueux ornements de ses successeurs ?

Parmi les écoles d'architecture d'Italie du quinzième siècle, celle de Florence est la plus riche et la plus abondante. Il suffit de nommer Brunelleschi, Michelozzi, L. B. Alberti, Lorenzo Bicci, Baccio Pintelli, Bernardo Rosselini, Giuliano da San Gallo, André Sansovino, Niccolo da Uzzano, Bramante, Cronaca, Francesco di Giorgio, Benedetto et Giuliano da Majano.

L'Italie et surtout la Toscane a été le berceau de l'architecture des temps modernes : car les monuments de tous genres qui y furent élevés, restèrent presque exclusivement les types pour toutes les œuvres d'architecture des autres contrées de l'Europe. Ce fut en Italie que se conservèrent le plus grand nombre de monuments de l'antiquité romaine, monuments, à la vérité, d'un goût équivoque ; ensuite pendant tout le moyen âge, l'esprit des Italiens resta dans une sorte de parenté avec les idées de l'époque classique, car nombre de réminiscences romaines se conservèrent constamment chez les habitants de ce pays et cela même jusqu'à nos jours. Le style ogival du Nord ne put jamais s'acclimater entièrement et d'une manière durable en Italie, malgré les efforts qui furent tentés par les artistes étrangers ou indigènes pour le rendre national et populaire. Le système ogival n'obtint jamais en aucun pays de l'Italie un développement organique : il y resta accidentel, malhabile et incompris, en un mot étranger. Il arriva dans une époque où il dut disparaître non seulement dans les détails, mais encore dans l'ensemble des monuments de tous genres.

La renaissance des lettres de l'antiquité grecque et latine a devancé celle des arts en Italie ; elle conduisit tout naturellement les artistes à porter leurs regards et leurs études sur les monuments romains que leur patrie avait conservés malgré les invasions des barbares, l'abandon et le dédain que leur vouèrent le sacerdoce catholique et les populations chrétiennes. Si la raison avait trouvé sa réconcilia-

tion avec la nature, au moyen des grands auteurs grecs et latins, l'esprit des artistes italiens du commencement du quinzième siècle se réconcilia avec le caractère de la plupart des monuments plus ou moins contemporains de ces auteurs et qui furent recherchés et étudiés avec soin. Alors en les prenant pour modèles, et en s'inspirant de leur caractère, ils firent naître la renaissance primitive de l'architecture du centre et du midi de l'Italie, tandis qu'au nord se maintint accidentellement, jusqu'à un certain point l'influence occidentale de l'ogive et de ses accessoires.

Les premières tentatives entreprises en Italie dans le courant du quinzième siècle pour constituer et développer le style moderne en architecture, forment aussi sa plus belle époque. Ces tentatives essayées au déclin du moyen âge, respirent encore un souffle vital plus frais et plus actif qui leur prête un caractère attrayant et original. Alors les artistes cherchaient à saisir les formes classiques avec indépendance, tout en ayant égard à développer dans les monuments ce qui les différenciait quant à l'ensemble, pour l'adapter aux exigences de l'époque, tandis que dans la suite, la totalité dut s'adapter au système et aux principes inéluctables de l'antique. Si l'architecture moderne avait suivi l'exemple donné au quinzième siècle, si elle ne s'était pas laissée illusionner par les règles de l'école classique, si au lieu d'une étude d'antiquaire des défectueux monuments romains, elle eût suivi une voie plus indépendante, il n'y a aucun doute qu'elle serait arrivée à la beauté, au lieu de créer des pastiches froids et monotones.

Au sortir du moyen âge, l'architecture militaire des châteaux forts se convertit en architecture des palais. Les masses architectoniques sont toujours fortement conservées d'une manière robuste, puissante, parce que les guerres civiles n'étaient point encore terminées. Cette architecture semi-castrale et semi-urbaine ne fut point encore habillée d'une architecture trompeuse qui convertit l'édifice à autre chose que le but qu'on avait en vue. Mais là où les masses architectoniques se séparent, surtout aux portes et aux fenêtres, on voit se développer une composition plus vivante pour laquelle les architectes s'aidèrent des formes classiques, et cela avec intelligence, avec goût. Toutefois cela ne constituait tout au plus qu'une architecture extérieure qui n'était pas au moins une décoration oiseuse, inutile. Il en est autrement des monuments du culte : là où il s'agissait avant tout d'une animation

architectonique de l'intérieur, les types antiques ne pouvaient suffire. Ces monuments sont donc du premier coup moins importants. Les meilleurs d'entre eux, qui appartiennent aux temps primitifs, au quinzième siècle, offrent une rétrogradation habile à la forme si simple de la basilique : dans la suite on rencontre des voûtes copiées sur le romain classique, avec des piliers de moyenne dimension ornés de pilastres et surtout avec coupoles, imitées du système inventé à Byzance.

C'est en Toscane que la poésie et tous les beaux-arts, ces facultés les plus nobles de l'humanité, se sont épanouis dans des créations d'une supériorité et d'une richesse qui n'ont cessé d'émouvoir et de charmer toutes les générations postérieures. En fait d'architecture, c'est à Florence et dans le reste de la Toscane qu'on doit aller étudier, et non à Rome, où il n'y a qu'une maigre moisson à recueillir pour l'architecte, à moins d'y étudier les œuvres exceptionnellement belles qu'y laissèrent les architectes florentins.

Il existe peu d'ouvrages sur l'architecture écrits par des hommes du métier. S'il en a existé d'autres que ceux qui nous sont connus, c'est qu'ils ont été détruits ou perdus. Nous ne citerons que pour mémoire un curieux ouvrage intitulé *Hypnerotomachia Poliphili*, écrit en langue italienne par François Colonna, religieux dominicain né à Venise en 1433 et mort en 1527, dans lequel, selon quelques commentateurs, il combat l'architecture gothique. Ce livre a été traduit en français par un inconnu et édité par Jean Martin, 1546, 1554, 1561, 1600, 1657. Une autre traduction française par F. G. Legrand est de 1804. Il existe une traduction anglaise de 1592. L'édition originale de ce singulier ouvrage parut à Venise, chez Alde Manuce, en 1499.

On a encore un célèbre ouvrage de Francesco di Giorgio, architecte, sculpteur et peintre de Sienne qui bâtit vers 1480 pour le duc Fédérigo Feltro le palais des ducs d'Urbin à Urbin; l'ouvrage en question a pour titre *Architectura civile et militare*, publié par Cesare Saluzzo. Turin, 1842, 2 vol. in-4°, avec atlas de 38 planches.

Comme auteur sur l'architecture, nous avons encore à nommer Léon-Baptiste Alberti, qui naquit à Florence en 1398 selon les uns, selon d'autres, à Gênes en 1404; il mourut à la fin du quinzième siècle. Nous avons de lui : *Opus de re ædificatoria*, X lib., Florence 1485, Strasbourg 1511, 1541, Paris 1512, 1553; traduit en italien,

Florence 1550, Bologne 1782, Rome 1784. Traduit en français 1553, 1593; en anglais, Londres 1726.

La plupart de ces ouvrages n'embrassent que la construction des monuments, l'architectonique, et non l'art architectural, du goût dans la composition des œuvres d'architecture. Tous les arts et parmi eux l'architecture sont définis par Aristote comme la faculté de produire avec jugement, sagesse et raison pour le bien de l'homme, la cause efficiente étant dans celui qui crée et non dans la substance avec laquelle il crée ; il ne s'agit pas seulement d'atteindre un but convenable et bon. L'art est le résultat de l'expérience et de beaucoup de conceptions diverses; c'est le jugement par lequel un objet est choisi dans une foule d'objets similaires. L'art doit s'efforcer à combiner le beau avec l'utile.

Quant au goût, Platon le définit comme un contentement pur et désintéressé éprouvé comme quand on observe, par exemple, la figure régulière du cercle; car on ne prend en considération aucun rapport ni aucune proportion : on n'observe que la figure. » — Le goût revendique l'autonomie, il ne se laisse pas prescrire l'arrêt d'un jugement étranger. Le goût est une faculté *à priori* : elle se prête au développement, mais on ne l'acquiert pas. Le goût chez l'artiste dans son sens le plus légitime et le plus élevé, dit M. Victor de Laprade, c'est la faculté toute négative qui retranche, qui élimine, qui modère; ce n'est pas la puissance qui crée.

On a encore un ouvrage sous forme de traité d'architecture d'Antonio Filarète, architecte et sculpteur florentin : ce traité est divisé en trois parties et en vingt-quatre livres. La première partie roule sur les mesures des édifices, et sur tout ce qui est nécessaire pour bâtir. La seconde partie contient des notions sur les procédés de la construction et sur tous les monuments qui doivent contribuer à l'embellissement et à l'utilité d'une ville. Dans la troisième partie, l'auteur a introduit de nouvelles formes d'édifices, fournies tant par les anciens que par les modernes. Filarète, plus justement nommé Avorulino, dédia en 1464 son traité à Pierre de Médicis : cet ouvrage est resté manuscrit, à l'exception de la dédicace et la préface.

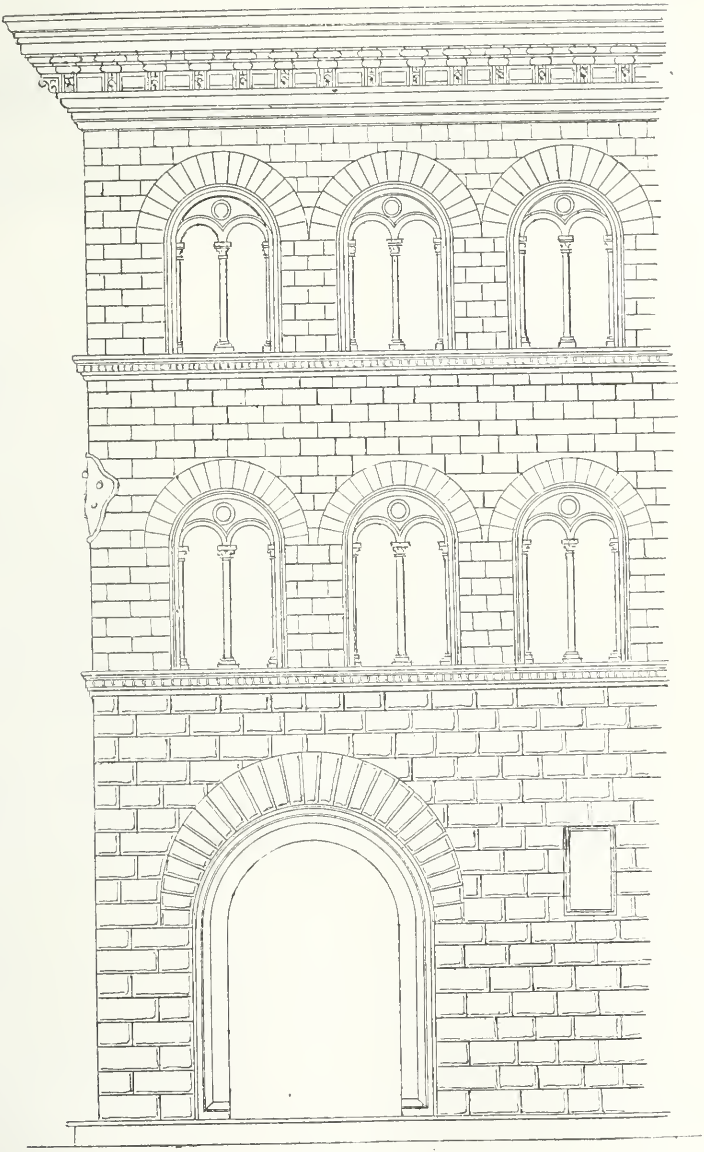
CHAPITRE III

ÉCOLE TOSCANE

En l'année 1430, Cosme de Médicis voulut bâtir un palais sur la place de Saint-Laurent. Il chargea Brunelleschi du projet de cet édifice; ce projet parut trop vaste et trop somptueux à Côme, qui n'osa l'entreprendre, moins à cause de la dépense que dans la crainte d'exciter l'envie de ses compatriotes. Michelozzi fut chargé de présenter un autre projet, qui fut agréé par Côme et exécuté. Le palais en question, c'est celui qui est situé sur l'encoignure formée par une partie de la place Saint-Laurent et la rue Cavour (ancienne Via larga)[1]. Sur sa face principale de l'est, ce palais a 67^{m},30 de longueur et 24^{m},75 d'élévation. Au rez-de-chaussée de cette façade[2] on voit cinq fortes arcades placées à différentes distances les unes des autres, probablement à cause de la distribution intérieure : l'architecte s'est abstenu là d'une stricte symétrie. Les fenêtres pratiquées dans trois de ces arcades ont été ajoutées par Michel-Ange, qui en fit autant au palais Pitti. Le rez-de-chaussée est séparé du premier étage par un élégant cordon à modillons couronné d'une doucine. Au premier étage on compte dix-sept fenêtres à plein cintre, divisées en deux parties par une fine et élégante colonnette avec chapiteau sur lequel prennent naissance deux petits pleins-cintres qui rejoignent les jambages ou pieds-droits de la baie. Un même nombre de fenêtres forme le second étage, en tout égales aux précédentes. Le cordon qui règne entre cette double rangée de fenêtres est semblable à celui du bas : au lieu de modillons la doucine est supportée par de petites consoles.

1. C'est ce palais qu'habita Charles VIII pendant son séjour à Florence.
2. Timler, *Die Renaissance in Italien*.

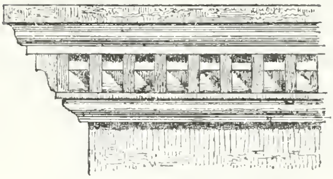
Le palais est couronné par une robuste corniche. Toute cette façade



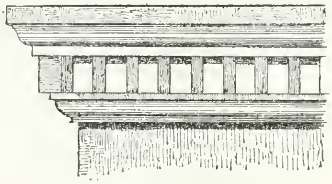
1. — Palais de Médicis.

est entièrement couverte de bossages, très saillants au rez-de-

chaussée, moins au premier étage, et d'un petit relief au second. L'élégance de cette façade est due au sentiment délicat de l'architecte qui

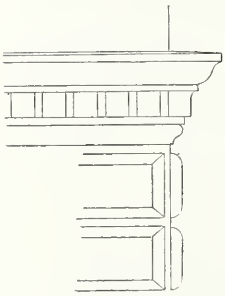


2. — Cordon du premier étage.



3. — Cordon du second étage.

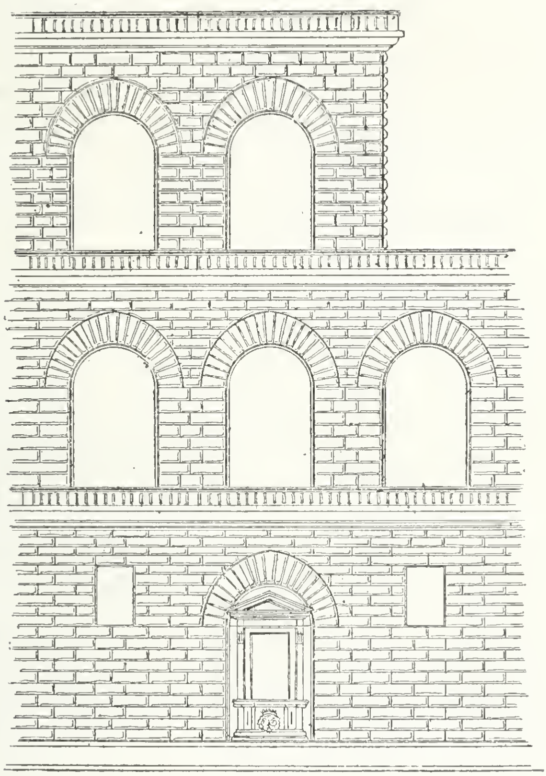
a donné 10 mètres de hauteur au rez-de-chaussée, 7^{m},25 au premier étage et 4^{m},75 au second : le calcul de l'architecte a ainsi aidé à l'effet perspectif. La large cour du palais, entourée d'un péristyle, commandé par le besoin d'ombre et de fraîcheur, ne manque pas dans ce palais comme réminiscence de l'atrium romain : dans la suite on retrouve cette cour dans tous les palais d'Italie de l'époque ; de Florence elle est passée en France et ailleurs. En l'année 1659 le ci-devant palais Médicis fut acheté au duc Ferdinand II par Gabriel Riccardi. Depuis 1814 il est propriété de l'État.



4. — Forme des bossages.

En l'année 1440, Brunelleschi fut chargé par Luca Pitti de lui élever un palais à Florence, d'une magnificence vraiment royale. Jamais on n'avait vu de simples citoyens construire un palais semblable, dit Machiavel : aucun moyen extraordinaire n'était épargné pour venir à bout de son entreprise. Non seulement la cité et les particuliers lui faisaient des présents, et lui fournissaient tout ce qui pouvait lui être utile pour ses constructions, mais encore des communes voisines et des peuples entiers lui offraient des secours. Dans les démêlés politiques de Florence, Luca Pitti tomba dans la disgrâce de ses concitoyens. Les ouvriers qui travaillaient au palais à Florence et à celui de Rucciano, à un mille de la ville, les abandonnèrent. Les bienfaits qu'il avait reçus autrefois se changèrent contre lui en reproches et les honneurs passés devinrent pour lui un sujet d'opprobre. Ceux qui lui avaient donné en présent quelque

objet de prix le redemandèrent, comme si ce n'eût été qu'un simple prêt. Les héritiers de Luca Pitti, faute d'argent, furent obligés, afin que le palais ne tombât point en ruines, de le vendre en l'année



5. — Palais Pitti, à Florence.

1549 à Éléonore, duchesse de Florence, femme du duc Côme Ier. En l'année 1568, le palais Pitti fut remanié et continué par Ammanati, architecte et sculpteur florentin.

Brunelleschi mourut en 1446, six ans après le commencement d'exécution du palais qui, sans les deux ailes sur la place Pitti, a 180 mètres de longueur et 38 d'élévation : le second étage n'a que 106 mètres de longueur. Il y avait primitivement dix grandes fenêtres à plein cintre, dont la transfiguration est due à Michel-Ange ; la porte d'entrée principale est sur l'axe du monument. Le rez-de-

chaussée est percé de douze petites fenêtres rectangulaires de $2^m,75$ de hauteur, dont l'appui est à une élévation de $7^m,00$ du sol. Au premier étage il y a vingt-trois fenêtres circulaires et au second seulement treize. Les deux cordons qui séparent le rez-de-chaussée du premier étage et celui-ci du second, sont fort simples et se répètent en guise de corniche. Ces cordons se composent d'un petit cavet, d'un petit filet, d'une doucine, d'un autre filet, d'un tord et enfin d'une large bande. Au-dessus des cordons et de la corniche règnent des balustrades composées de petites colonnes ioniques cannelées : ces balustrades ont $0^m,95$ de hauteur. Toute la façade est ornée de bossages terminés sur leurs faces par un quart de rond. A l'exception des petites fenêtres rectangulaires du rez-de-chaussée, les archivoltes de toutes celles de la façade présentent des bossages, dont le contour extérieur d'ensemble forme une ogive obtuse.

La construction du palais Pitti fut confiée aux soins de Luca Fancelli, architecte florentin. L'effet général du palais Pitti est très sévère, monotone, il semble plutôt être une prison qu'une habitation princière : son architecture est froide et ne réveille aucune sensation agréable. C'est plutôt la conception d'un simple constructeur que l'œuvre de l'imagination d'un artiste qui sait donner un charme à ses créations en y introduisant des sujets décoratifs que l'œil saisit et qui émeuvent l'esprit.

La coupole de Sainte-Marie des Fleurs, ou Dôme de Florence est due, comme on sait, à Brunelleschi. Le dôme avait été commencé par Arnolfo di Cambio en 1298 : avant de mourir (1300) il put voir bander trois des principaux arcs qui soutiennent la coupole actuelle : il laissa le dôme avec les voûtes de la nef achevées. Cent vingt-deux ans après sa fondation, en 1420, on commença à le terminer en élevant la célèbre coupole. Les points d'appui laissés par Arnolfo parurent assez solides à Brunelleschi pour pouvoir y élever sa coupole projetée. Il s'assura qu'il était impossible d'appliquer à la coupole les voûtes à plein cintre; il résolut donc de construire une coupole à huit pans ou octogone et en ogive. Le tambour qui supporte la voûte a également été conçu par Brunelleschi. Enfin cette œuvre gigantesque fut achevée en 1434 : l'architecte la termina en quatorze années.

La coupole de Brunelleschi est la première dans son genre : elle est composée de deux coupoles, une intérieure et l'autre extérieure

qui doit garantir la première : elle a été construite sans cintres, ou charpentes courbes pour la construction des voûtes et sur lesquelles sont posés les voussoirs qui les constituent. Brunelleschi avait conçu le projet de la lanterne qui termine la coupole. Elle fut exécutée par Giuliano da Maiano[1], qui succéda à Brunelleschi dans la direction des travaux du dôme. La lanterne ne fut terminée qu'en 1456, douze ans après la mort de Brunelleschi.

La distance du sol à la naissance du tambour est de 42^{m},30, la hauteur du tambour est de 13^{m},25. La hauteur totale de la coupole est de 90 mètres, son diamètre est de 42^{m},40. La hauteur extérieure de la lanterne est de 26 mètres et son diamètre intérieur est de 6 mètres.

Brunelleschi avait fait ses études techniques sur les monuments antiques de Rome. Sa coupole, qui offre déjà des traces de renaissance, a été conçue par lui dans une parfaite harmonie avec l'œuvre d'Arnolfo di Cambio; les formes qu'il adopta ne sont point encore condensées en un système fixe; il employa la forme ogivale pour la coupole, qui lui était pour ainsi dire donnée par le style de l'édifice. Mais à l'extérieur, où il avait toute liberté, il appliqua les formes que lui donnèrent ses études, lesquelles étaient plus celles d'un mathématicien et d'un constructeur que d'un architecte à ressources abondantes de l'imagination. Chez lui, les lois techniques primèrent sur le goût et l'imagination de l'artiste.

L'église du Saint-Esprit à Florence est l'œuvre de Filippo Brunelleschi, qui commença à la bâtir en 1433, après un incendie qu'il ne faut pas confondre avec celui de 1471. La nef, le chœur et le transsept forment une croix latine parfaite. San Spirito a 87^{m},70 de longueur dans œuvre, celle du transsept est de 49 mètres. Le chœur se termine carrément, comme à l'église Saint-André de Verceil. La nef a neuf travées, chacune de 6^{m},35 de longueur d'axe en axe des colonnes, sur 12^{m},65 de largeur, également d'axe en axe des colonnes. Du sol au-dessus du tailloir, les colonnes ont 9^{m},75 de hauteur; leurs chapiteaux sont de l'ordre corinthien; au-dessus s'élève une portion d'entablement complet; imitation d'un détail des bains de Ca-

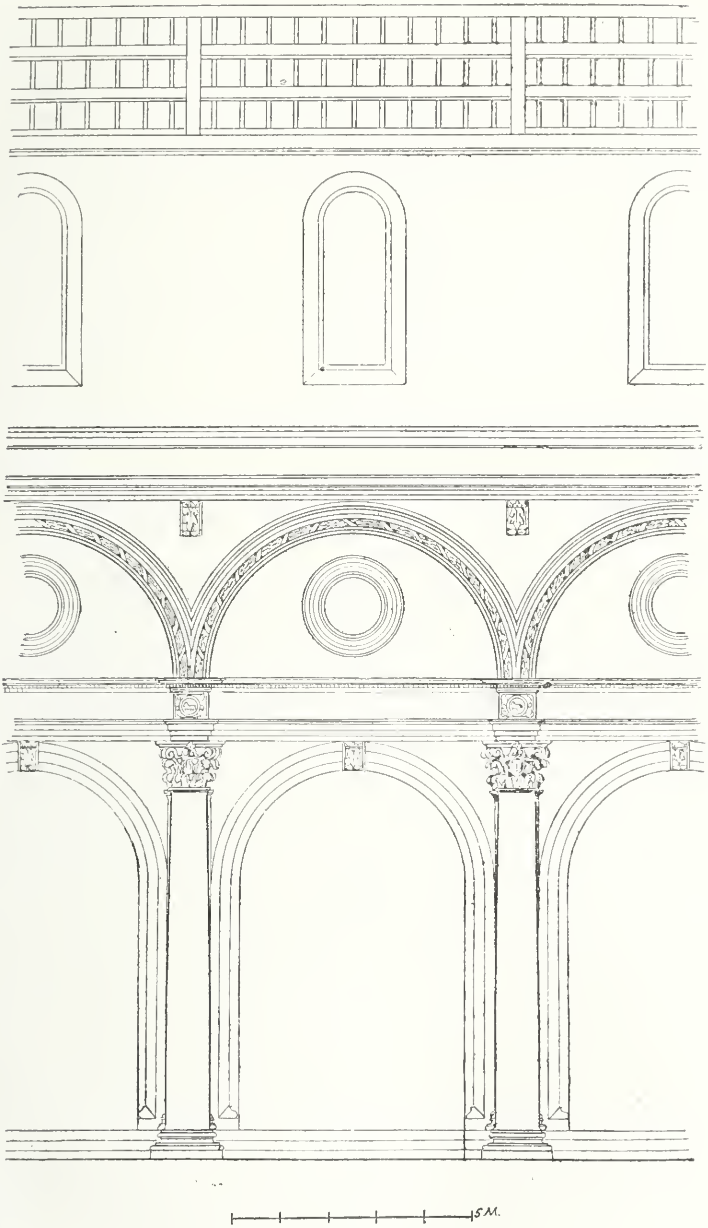
1. Cet architecte entoura les œils-de-bœuf de la coupole d'incrustations en marbres noirs et blancs, et construisit les pilastres de marbre sur lesquels Baccio d'Agnolo éleva plus tard l'architrave, la frise et la corniche.

racalla à Rome. Les collatéraux n'ont que $5^m,75$ de largeur. L'église est enceinte d'un mur de $3^m,60$ d'épaisseur dans lequel sont pratiquées de petites chapelles circulaires. Les colonnes de la nef sont reliées par un arc plein cintre, orné d'une large archivolte formée de moulures plates. Au-dessus des archivoltes règne un entablement: vient ensuite le mur supérieur de la nef, percé de petites fenêtres à plein cintre, semblables à celles des chapelles de la nef. La hauteur de la nef jusqu'au pied de la charpente est de 26 mètres, et jusqu'au faîtage de la charpente $28^m,25$. Les bas côtés seuls ont des voûtes qui sont en berceau : la charpente est apparente dans la nef. La coupole sur l'intersection de la nef avec le transsept est circulaire : elle a $33^m,30$ d'élévation du sol au pied de la lanterne.

En 1425 on posa la première pierre de l'église de Saint-Laurent; elle a la forme d'un T et sa longueur dans œuvre est de 78 mètres et 30 de largeur. La partie transversale avec le chœur au milieu a $69^m,90$ de longueur. Il y a huit travées dans la nef, de chacune $7^m,05$ de longueur d'axe en axe des colonnes, sur $11^m,55$ de largeur.

En entrant par la porte principale, on a devant soi une longue et noble rangée de colonnes corinthiennes à droite et gauche qui supportent des arcs plein cintre; au-dessus de ces arcs règne un entablement continu [1], surmonté d'un mur, percé d'étroites fenêtres à plein cintre: le tout est terminé par un plafond plat en charpente, à compartiments. Les bas côtés ont des voûtes d'arête. A l'extérieur des bas côtés il existe une suite de chapelles d'une exécution un peu brutale. Au-dessus de ces chapelles latérales, dans les voûtes d'arête demi-circulaires des collatéraux, il existait, à l'origine, des fenêtres à plein cintre (circulaires), actuellement bouchées. Cette disposition de deux rangées de colonnes, qui divise l'édifice en trois parties inégales, est celle des basiliques antiques, copiée plus tard pour les églises chrétiennes primitives. Dans certains de ces monuments, les colonnes étaient ornées au-dessus de leur tailloir d'un entablement; dans d'autres, les colonnes supportaient des arcs. Brunelleschi paraît avoir particulièrement admiré le système des arcs qu'il a souvent imité. Il en avait un exemple à Florence même, dans la petite église des SS. Apostoli, de la fin du douzième siècle. Le

1. Brunelleschi en avait un exemple dans l'église de San Miniato.



6. — Église Saint-Laurent, à Florence.

système des arcs a quelques avantages, mais aussi des inconvénients qui lui sont inhérents : ces défectuosités sont bien du fait de l'architecte de Saint-Laurent. Les arcs naissent sur un entablement couronnant la colonne et qui a quatre faces, ce qui est matière à critique, parce que cette disposition donne une apparence de faiblesse et d'insuffisance, quoique cette apparence prête elle-même à contribuer à la légèreté et à l'élégance du monument (en admettant toutefois que rien ne vient les contredire) en donnant au-dessus un poids apparent. Dans Saint-Laurent l'entablement est d'un mauvais effet, parce qu'il ressemble à un second chapiteau plus grand, mais non plus solide. En outre il a l'absurdité d'exiger une toiture, et il est évident qu'elle est impossible. On remarque aussi que les piliers qui supportent la coupole à l'intersection de la croix sont beaucoup trop faibles : ils sont à la vérité plus forts que les autres supports, mais en aucune manière en proportion avec le poids qu'il ont à soutenir. Tous les détails des moulures, des chapiteaux, etc., sont de mauvais goût; les colonnes et les piliers, les archivoltes et les architraves sont en *macigno*, pierrre dure.

Ainsi qu'un grand nombre de monuments florentins, Saint-Laurent n'a pas de façade achevée. Au moment de la renaissance des arts à Florence, le style du roman italien qui la précéda immédiatement, commençait à disparaître, et l'architecture imitée du romain antique, le remplaça. Les splendides façades des cathédrales d'Orvieto et de Sienne furent-elles cause de cette absence de façades aux monuments du culte? L'architecture intérieure des édifices religieux du quinzième siècle ne pouvait s'accorder avec le style antique; il répugnait de s'inspirer de la magnificence des deux façades précitées, car il n'y aurait pas eu d'harmonie entre l'intérieur et l'extérieur. On préféra donc laisser les façades frustes en attendant que les développements de l'architecture nouvellement conçue vinssent en aide. Voilà sans doute pourquoi les façades du dôme de Sainte-Croix, de Saint-Laurent et du Saint-Esprit, avec beaucoup d'autres monuments inférieurs de la Toscane, datant de la Renaissance, sont restées inachevées ou modernes.

Brunelleschi fit plusieurs voyages à Rome; en 1407 il y était tombé malade, en 1417 il y retourna. Chaque fois qu'il y séjourna, il étudia les monuments de l'antiquité romaine. Avec son ami Donato ou Donatello, il fit des fouilles, il dessinait les édifices qu'il distinguait

le plus, temples circulaires, carrés, octogones, basiliques, aqueducs, bains, arcs de triomphe, colisées, amphithéâtres et surtout les édifices construits en briques. Il sut distinguer les ordres dorique, ionique et corinthien. Brunelleschi était bon mathématicien. Jeune encore, il avait appris l'orfèvrerie, à monter les pierres fines ; il avait aussi étudié la physique, la mécanique, l'horlogerie ; il s'était également appliqué à la perspective; il en purgea les erreurs. Il fut aussi sculpteur habile et enfin s'adonna d'une manière toute spéciale à l'étude de la coupole du Panthéon de Rome.

En l'année 1420, Brunelleschi, âgé de 43 ans, fut chargé par les Pazzi, riche famille de Florence, de bâtir le cloître, situé au sud de l'église Santa Croce de Florence. Il y éleva la chapelle dite des Pazzi. La façade du porche de cette chapelle est d'une élégante composition et se ressent de l'étude récente que l'auteur avait faite des monuments antiques de Rome et de l'ouvrage de Vitruve. Ce porche est ouvert sur la cour du cloître dont il fait partie. Le rez-de-chaussée est formé de six colonnes isolées, non cannelées, d'ordre corinthien. Entre les deux colonnes du milieu s'élève une arcade ornée d'une riche archivolte. Un entablement bien proportionné couronne ces six colonnes, dont la frise est décorée de petits médaillons contenant des petits bustes. Au-dessus s'élève le premier étage, derrière lequel sont les voûtes du porche. Cet étage est séparé au centre par la grande arcade dont nous avons parlé. Sur l'axe des colonnes du bas, sont disposés d'élégants pilastres jumeaux cannelés et surmontés de chapiteaux composites d'un goût parfait. Ce petit monument est terminé par un entablement semblable au précédent, à l'exception toutefois de la frise qui, au lieu de médaillons, offre une rangée de strigiles peu accusées et qui se marie bien avec l'ensemble. Les strigiles ne sont pas verticales, mais obliques, de gauche à droite. Au premier étage les quatre compartiments entre les pilastres, derrière lesquels sont les voûtes du porche, ne sont pas laissés unis, mais ornés de quatre panneaux rectangulaires, entourés de moulures. Nous le répétons, cette façade est une composition de maître, mais qui dans son ensemble rappelle la disposition qu'on a devant soi en entrant au Panthéon de Rome, et en même temps aussi une partie du baptistère de Saint-Jean de Florence. Les corniches des deux entablements sont ornées d'oves et sous ces oves des denticules, séparés des premiers par un mince filet.

On ne peut cependant pas disconvenir que le style qu'adopta Brunelleschi se distingue surtout par de grandes qualités techniques, des progrès statiques, une étude d'antiquaire des monuments de Rome, étude dans laquelle il s'aida consciencieusement du texte de l'ingénieur romain Vitruve plutôt que par une imagination riche et abondante, par des ressources multiples de conception, de finesse et d'élégance; il a une grande partialité pour les monuments qu'il a vus et étudiés. Il avait jusqu'à un certain point le sentiment des lignes et des surfaces, mais il ne possédait pas le génie de la décoration, de l'embellissement du corps des monuments par des détails bien raisonnés pour relever l'engourdissement des dispositions abstraites et muettes de l'architectonique. Dans les profils, il n'a pas la grande délicatesse de beaucoup de ses prédécesseurs directs. Son style est personnel, et en architecture il n'eut point d'élèves et ne fit point école.

Baccio Pintelli était un des architectes les plus distingués de l'école florentine. Il avait au plus haut degré le génie de son art. Tout, dans ses œuvres, est raisonné, original, riche, décoratif, avec une entente consommée des lignes, des surfaces et de l'ornementation qui est toujours sobre et élégante, d'un goût exquis. Aussi cet artiste fut-il appelé à exécuter un grand nombre de constructions plus distinguées les unes que les autres. C'est surtout à Rome qu'il exerça son génie en y élevant des édifices trop peu appréciés aujourd'hui. Au nombre de ses églises nous nommerons Sant'Agostino [1], élevé en 1483 sous les auspices du cardinal d'Estouteville, ambassadeur de France, mais restaurée en 1740 par Vanvitelli. L'élégant mais simple portail est en travertin enlevé au Colisée; il est orné de pilastres corinthiens et s'est maintenu dans son état primitif. L'emploi des colonnes attenant avec des pilastres dans la nef, témoigne d'un maintien du système de l'architecture romano-italienne, tel qu'il fut pratiqué surtout au quatorzième siècle en Italie.

La coupole de Sant'Agostino est la première élevée à Rome dans les temps de la Renaissance : elle fait époque dans l'histoire de l'architecture. Au lieu d'être portée jusqu'alors sur un mur circulaire, s'élevant de fond comme au Panthéon de Rome, puis sur des arcs d'un plan polygonal avec pendentifs, comme à Saint-Marc de Venise,

1. Letarouilly, t. II, pl. 157.

ensuite sur un tambour ou attique de peu d'élévation, intermédiaire entre les pendentifs et la coupole, comme à Sainte-Marie des Fleurs de Florence, terminée par Brunelleschi, son élève Pintelli alla plus loin que le maître. Il fut le premier qui, en élevant la coupole de l'église Sant' Agostino, plaça sur les arcs d'un quadrilatère et sur les pendentifs destinés à racheter les angles, non un simple tambour, mais une tour de dôme complète, portant une coupole plein cintre en abandonnant ainsi la forme ogivale. Cette coupole avec celle du Panthéon a inspiré l'architecte du dôme de Saint-Pierre.

En 1471 le pape Sixte IV chargea Pintelli d'élever l'église de Santa Maria del Popolo, aussi élégante dans son ensemble et ses détails que Sant' Agostino. Comme celle-ci, cette église rappelle le style du quatorzième siècle en Italie, toutefois en subissant une certaine métamorphose. Le portail orné de pilastres et qui s'élève sur une suite de degrés, est une fausse façade, pourrait-on dire, et quoiqu'elle ne réponde pas à la pureté architecturale, elle appartient néanmoins aux meilleures de Rome.

Le pape Sixte IV chargea, en 1487, Pintelli de l'érection de l'église de Santa Maria della Pace[1]. La façade actuelle et le porche semi-circulaire à colonnes sont dus à Pierre de Cortone, sous le pontificat d'Alexandre VII (de 1655 à 1667). La partie antérieure de cette église consiste en une seule nef ; mais la partie postérieure est formée par un octogone surmonté d'une coupole. Cette forme octogone a été souvent imitée dans plusieurs églises modernes.

La chapelle Sixtine du Vatican est encore l'œuvre de Pintelli : elle tient son nom du pape Sixte IV, qui la fit ériger en 1473. Cette chapelle forme un rectangle de 41 mètres de longueur sur 13^{m},60 de largeur. La corniche principale s'élève considérablement au-dessus du sol, et forme une galerie sur trois côtés avec balustrade en fer. Entre cette galerie et la naissance de la voûte, six fenêtres sont pratiquées sur les longs côtés.

On attribue à Pintelli la restauration de l'année 1475 du pont Janiculensis, aujourd'hui pont Sixte. On le prétend aussi auteur du petit palais de Venise[2].

Vers la fin du quinzième siècle, Pintelli fut très actif à Urbin, où il

1. Letarouilly, t. I, pl. 63.
2. Id., t. I, pl. 73.

construisit le palais ducal pour le duc Frédéric de Feltre, faussement attribué à Francesco di Giorgio.

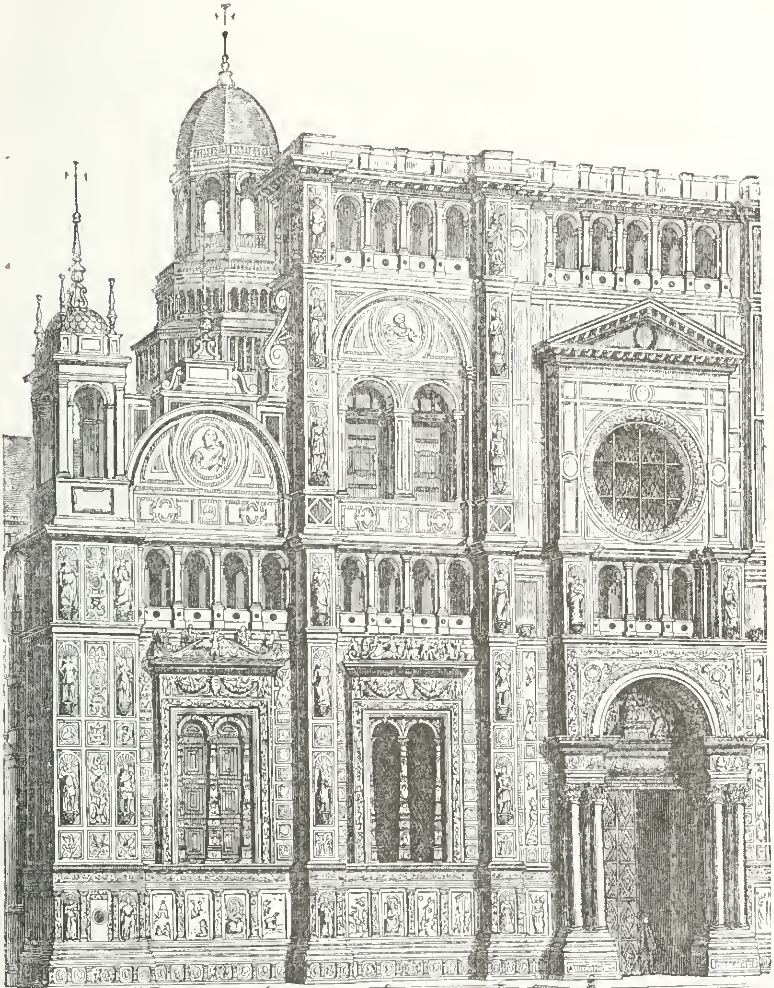
Pintelli bâtit encore à Rome l'hôpital de Santo Spirito, in Sassia qui avait été incendié en 1475, les églises de Sant'Apostolo [1], de San Pietro in Vincula [2] et de San Sisto. Peut-être cet architecte est-il aussi l'auteur de San Pietro a Montorio [3] de Rome. En 1480, Sixte IV l'envoya à Assise pour réparer l'église de Saint François.

Léon-Baptiste Alberti (né en 1398, mort en 1472) fut un des architectes les plus connus et les plus célèbres de la renaissance florentine. Jusqu'à lui les artistes s'étaient inspirés d'une manière fort naïve, pour ne pas dire maladroite, des formes de l'architecture romaine classique. Il est le premier qui étudia sérieusement cette architecture, mais surtout en mathématicien et malheureusement trop en antiquaire. C'est ce qui est prouvé par son célèbre livre *De re ædificatoria*, dont nous avons déjà parlé. Ses conceptions architecturales sont non seulement empreintes de formes antiques, mais elles sont encore adaptées aux exigences de son époque. Il a certainement développé ainsi un style plus pur en imitation de l'antique, mais il y a inculqué aussi une trop grande sobriété d'imagination et de sentiment, ce qui était inévitable par la tâche qu'il s'était imposée.

Florence lui doit comme direction de son esprit deux palais, l'un dans la rue della *Scala*, l'autre en face de la rue della *Vigna*. Il y bâtit encore la tribune et la grande chapelle de la Nunziata, en forme de rotonde entourée de neuf chapelles en renfoncement formées par neuf arcades qui sont autant de grandes niches. A Mantoue, il construisit l'église Saint-André, dont la coupole est de Juvara, architecte espagnol du dix-huitième siècle ; enfin, à Rimini, l'église de Saint-François, son œuvre capitale. L'extérieur est de lui, tandis qu'à l'intérieur on voit des restes de l'époque ogivale. L'extérieur est orné d'arcades formées de piliers élégants ; quant à la façade, elle n'a aucun style, ou un style arbitraire et ressemble à un arc de triomphe romain. Alberti a constitué la direction suivie par les maîtres qui se sont distingués au commencement du seizième siècle.

1. Letarouilly, t. II, pl. 167.
2. *Id.*, t. II, pl. 140.
3. *Id.*, t. I, pl. 44.

Au nombre des plus beaux exemples de l'architecture de la renaissance italienne, il faut placer la façade de la chartreuse de



7. — Chartreuse de Pavie.

Pavie, de 40 mètres de longueur, œuvre d'Ambroise Fossano dit Borgognon, earchitecte, peintre et sculpteur lombard ou piémontais ;

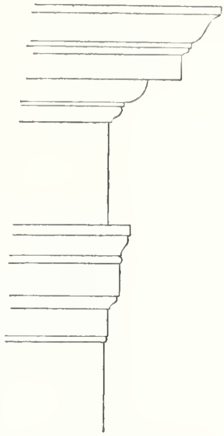
elle termine à l'ouest l'église abbatiale bâtie en 1396 par Marco di Campione et date de l'année 1473. Cette façade manque d'unité architecturale, mais elle rachète cette défectuosité par la richesse et l'élégance des détails.

Cette façade s'élève sur une plate-forme de trois marches qui s'étend dans toute sa longueur; quatre pilastres et deux tourelles, correspondants à la disposition intérieure du plan, divisent cette façade en cinq parties verticales de même largeur; c'est dans ces divisions qu'est répandue la profusion de sculptures qui en forment le caractère particulier et qui offrent tant d'intérêt au spectateur. La partie centrale est ornée d'un portique richement décoré, soutenu sur quatre colonnes corinthiennes isolées, surmontées d'un plein-cintre : au-dessus s'élève une sorte de triforium d'ordre toscan, qui règne dans toute la longueur de l'édifice et qui sert de base à une portion carrée, percée d'un grand jour circulaire, portion ornée d'une frise qui contient la dédicace de l'église : « *Mariae Virgini Matri filiae Sponsæ Dei* »; cette partie carrée est couronnée d'un fronton orné de modillons. Une seconde galerie ou triforium termine les trois divisions du centre, plus élevées que les deux latérales. Il est à présumer que cette façade ne fut jamais achevée. Cependant l'accumulation de détails est rompue par des ouvertures judicieusement adaptées, et là où le jeu d'ombres et de lumières n'a pu être atteint, l'artiste en a produit l'effet par des marbres de couleur.

On voit dans cette façade le type des riches balustres servant de meneaux dans l'architecture du règne de Louis XII et de François 1er, si souvent employés dans le style de ces époques et qu'on trouve aussi dans les œuvres de menuiserie. Au nombre des autres architectes célèbres de la Toscane, du quinzième siècle, il faut nommer Augustin di Guccio, plutôt sculpteur, auteur des nombreuses et élégantes sculptures qui se trouvent dans la petite église de la confrérie de Saint Bernard de Pérugia (1462); dans la même ville il éleva de 1459 à 1481, dit-on, la porte de Saint-Pierre, monument d'un goût pur et tout à fait dans le style antique, mais restée inachevée ou endommagée dans sa partie supérieure.

Dans un style se rapprochant du palais Riccardi de Michelozzi, Benoit da Majano commença en l'année 1489 à bâtir le palais Strozzi à Florence, qui ne fut terminé qu'en 1533 par Simon Cronaca : ce dernier est l'auteur de la corniche grandiose du sommet de ce pa-

lais qui a encore une apparence de forteresse. Cronaca éleva aussi la belle sacristie de l'église du Saint Esprit à Florence.



7. — Corniche du palais Strozzi.

Julien da Majano, frère aîné de Benoît, exerça particulièrement son art à Rome et à Naples. Dans la première de ces villes, il éleva vers 1465 le grand palais de Venise[1], qui a encore une physionomie toute militaire. Au-dessus du toit orné de créneaux s'élève une tour carrée restaurée sous Pie IV (de 1559 à 1566), mais d'un autre style. La façade intérieure est défigurée par des fenêtres établies irrégulièrement. La grande cour n'est point achevée, une petite partie seulement, avec les arcades superposées qui devaient la circonscrire, est terminée. La petite cour, d'un bon style, a deux étages de galeries dont les arcades inférieures à piliers octogones sont surmontées de colonnes corinthiennes.

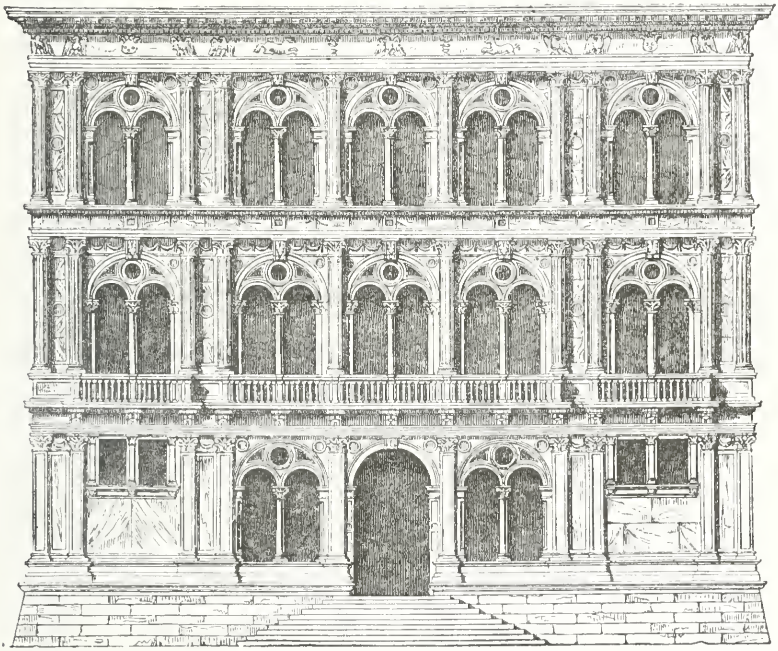
1. C'est ce palais qu'habita Charles VIII pendant son séjour à Rome.

CHAPITRE IV

ÉCOLE VÉNITIENNE

A la suite de l'école toscane d'architecture vient l'école vénitienne, qui est importante sous plus d'un rapport. Elle n'est pas aussi primitive que l'école florentine, car elle ne s'est développée que vers la fin du quinzième siècle, toutefois avec une originalité élégante qui s'est prolongée très avant dans le siècle suivant. Parmi les monuments qui appartiennent à cette école, il faut citer d'abord le palais Vendramini à Venise de 1481; sa façade se compose d'un soubassement, d'un rez-de-chaussée et de deux étages. Le rez-de-chaussée est orné de pilastres, les étages de colonnes corinthiennes. Au milieu du rez-de-chaussée une belle baie donne accès au palais : de chaque côté de cette porte est une fenêtre à plein cintre, divisée en deux par une colonnette; chacune de ces divisions est couronnée également d'un plein cintre : au milieu, sur l'axe de la colonnette, s'élève un lobe ou œil-de-bœuf circulaire. L'ensemble de cet ajustement est élégant; aux extrémités de gauche et de droite, il existe une fenêtre jumelle avec linteau droit. Le rez-de-chaussée est séparé du premier étage par un entablement avec consoles et corniche qui n'attirent nullement la vue. Au droit des cinq fenêtres du premier, l'architecte a pratiqué un balcon léger : ces fenêtres sont plus élancées et par conséquent plus légères et plus élégantes que celles du rez-de-chaussée. Au-dessus de leur lobe central il y a une belle console formant clef du grand cintre des fenêtres. Un second entablement à modillons sépare les deux étages, dont le dernier est couronné d'un troisième entablement, avec une large frise ornée d'écussons, d'aigles et de chevaux. La corniche supérieure est à modillons en dessous, au-dessus desquels règnent

des petites consoles. Les fenêtres du second étage sont semblables à celles du premier et les colonnes de cet étage sont sans cannelures. Le sentiment de l'antique avec quelques réminiscences du moyen âge toscan pour les fenêtres, règnent dans cette belle façade, qui prouve suffisamment qu'elle est due à un artiste de génie, à un architecte consommé dans son art. Chaque chose y est à sa place et y fait régner une parfaite unité. L'idéal de la Renaissance y est



8. — Palais Vendramini Calergi, à Venise.

en plein et exprimé avec une certaine magnificence. L'architecte de ce palais était Pierre Lombard (mort en 1519), qui l'éleva en l'année 1481, époque où l'Allemagne et la France se débattaient encore avec le style ogival fleuri et flamboyant.

Les *Scuole* de Venise étaient des institutions d'un genre particulier; c'étaient des associations principalement composées de laïcs, soumises à une sanction religieuse et à l'autorité de l'Eglise; leur but était de pratiquer la charité. Au nombre des édifices de ces associations est la *scuola di San Marco*, bâtie en l'année 1485 par

Martin et Pierre Lombard. Là, les motifs de l'ornementation de la façade flottent entre des formes antiques et la décoration de l'architecture italienne du moyen âge, comme le prouve particulièrement la disposition des fenêtres. La *scuola di San Rocca*, autre construction du genre, a été commencée par Pierre Lombard en 1517, mais elle ne fut achevée que par Sansovino. Là, le style pompeux se montre dans son développement le plus riche et le plus luxueux, avec des incrustations de marbres précieux, manifestant une disposition accomplie et produisant un effet surprenant. L'escalier est à deux rampants qui conduisent à un palier étendu : de là on continue à monter par une autre suite de marches éclairée par une coupole qui projette une ample lumière : la largeur de ces marches est du double de celle des deux rampants latéraux, et dont l'accès est décoré par des colonnes supportant des arcs. L'idée en est heureuse et l'exécution parfaite. Pierre Lombard est encore l'auteur du palais Corner Spinelli, du même style que celui du palais Vendramini ; ensuite du palais Contarini, de 1504, d'un caractère plus sévère, mais d'un goût très distingué.

On ignore l'architecte de l'église de Saint-Zacharie à Venise, qui date de l'année 1457, dit-on. Son analogie avec la Scuola di San Marco la fait attribuer à Martin Lombard, mort en 1519. De 1457 à 1519, il y a soixante-deux ans : M. Lombard aurait donc été fort jeune lorsqu'il éleva cet élégant monument, un des plus remarquables, sous le rapport de l'ordonnance majestueuse de la façade, de la renaissance italienne, d'un goût et d'une disposition parfaits. Si M. Lombard est l'auteur de cette église, il faut incontestablement admettre qu'il était très jeune quand on lui confia l'édification de Saint-Zacharie de Venise. D'un autre côté, on a des exemples de la confiance que les autorités administratives accordaient au talent précoce de jeunes artistes, auxquels de plus anciens reconnaissaient un mérite exceptionnel.

André Palladio[1] jouissait d'une réputation de grand architecte chez ses contemporains, réputation qui lui survit encore. On peut dire en général que ses œuvres ont un certain caractère de beauté; mais la plupart d'entre elles sont dans un état d'abandon. Ses façades

1. Voyez Thomas Temanza, *Vita di Andrea Palladio,* Venise, 1763, un volume in-4°.

et ses colonnes sont souvent en brique et les entablements en bois : l'enduit qui les recouvre s'en est détaché et leur donne un aspect de vétusté. Ce sont surtout les matériaux employés qui diminuent le respect pour les palais qu'il éleva et qui se présentent si agréablement sur le papier. Mais cette circonstance ne diminue pas le mérite de l'architecte, elle contribue néanmoins à la magnificence de Vicence. Les colonnes employées par Palladio ne sont pour la plupart que de la décoration : il en a abusé, et elles sont en général trop hautes ou trop grêles. Ensuite il a trop souvent mésusé des colonnes engagées, ce qui est un défaut. Une autre incorrection du style de Palladio, c'est l'emploi trop souvent répété des pilastres d'une proportion exagérée : ils ont une grande élévation et sont lisses. Les sculptures qui surmontent les frontons des fenêtres ne sont pas à leur place, et ce qui est certainement un autre défaut, c'est l'emploi à profusion d'un petit panneau avec bas-relief, si souvent introduit au-dessus des fenêtres du bas, panneau qui divise, rompt, ce qui doit former masse, en deux arcades misérablement faibles. Mais ce qui plaît généralement dans les œuvres de cet architecte, c'est sans aucun doute une certaine justesse de proportions qu'il a inculquée à toutes les parties de son architecture, car jamais le soubassement par exemple n'est trop haut ni trop bas pour l'ordre qui s'élève au-dessus. Les fenêtres ont les proportions voulues et elles sont bien espacées : toutes les portions architectoniques concordent entre elles pour former l'unité qui charme l'œil. La même perfection existe dans ses ordres, et les rapports entre les colonnes, les chapiteaux et les entablements sont on ne peut plus distingués. Palladio n'a pas emprunté ses règles théoriques à d'autres, il a cependant profondément étudié les monuments romains de l'antiquité et s'est fait des règles à lui, sorties de son sentiment du beau, règles qu'il pratiqua dans le style qu'il s'était créé. Mais il faut avouer qu'elles pèchent quand elles sont appliquées d'une manière plus ferme et moins ornementale.

Palladio dut modifier son goût par le soin qu'il mettait à accommoder la beauté extérieure avec les exigences de l'intérieur, il dut se conformer aussi aux moyens financiers de ceux qui l'employaient, ce qui devait souvent tempérer son essor de constructeur habile et d'artiste de goût. Il a principalement exercé son art pour les particuliers; il a bâti un grand nombre de villas et de palais, mais en comparaison, peu d'édifices publics.

On a de notre architecte, à Vicence, le palais Barbarano, qui a une rangée de sept baies : depuis lui on en a ajouté deux autres, ce qui n'en a pas détruit l'ordonnance, excepté que la porte d'entrée n'est plus au centre. La façade est trop surchargée d'ornements. Les figures couchées au-dessus des frontons des fenêtres, les gousses qui descendent de chaque côté des baies et les trophées du rez-de-chaussée semblent superflus : à ces exceptions près dans la partie décorative, la composition est belle et offre, dans ses entablements non rompus, la simplicité habituelle de l'architecture de Palladio.

Dans le palais Chiericati, de Vicence, fier de style, les colonnes accouplées aux angles de l'avant-corps du centre sont déplaisantes, maladroites, les pleins des espaces du milieu de la colonnade inférieure, nuisent à l'effet de l'ensemble et constituent un grand défaut : par rapport à la légèreté du reste, ces massifs offensent l'œil, détruisent le charme que la façade pourrait produire. Le rez-de-chaussée est d'ordre dorique toscan ; on pardonne à l'architecte d'y avoir introduit les têtes d'animaux et les patères, dont, dans les temps modernes, on ne comprend plus la signification.

Le plan d'une maison de campagne pour Leonardo Mocenigo sur la Brenta, très spacieux, est original. Robert Adam l'a copié pour le château de Kedlestone, qu'il éleva dans le Derbyshire pour Lord Scarsdale.

La façade du palais Tiene est originale et ne manque pas de grandeur. Le rez-de-chaussée est rustique, avec un portail à fronton et saillant au centre, imitation de l'antique. De chaque côté de ce portail et au rez-de-chaussée, existent quatre arcades rustiques coupées désagréablement par une sorte d'imposte qui, trop élevé, rend les baies du bas presque carrées et d'un effet peu élégant. Dans la partie supérieure et circulaire de ces arcades, l'architecte a pratiqué de petites fenêtres. Un simple cordon sépare le rez-de-chaussée de l'étage, d'ordre composite : le contraste en est trop prononcé. La baie des fenêtres de l'étage a pour hauteur deux dixièmes de sa largeur : les colonnes d'ordre ionique ont neuf diamètres d'élévation, un quart de ces colonnes est engagé dans le mur. Le dessous des chapiteaux ioniques est de niveau avec le sommet de la baie, avec volutes angulaires et une astragale ou filet en contre-bas de la volute. Les bases sont d'ordre toscan et le fût des colonnes est coupé par cinq dés rustiques d'égale hauteur, et dont la face intérieure correspond avec la

ligne intérieure de la baie : leur projection correspond avec la plinthe de la base, c'est-à-dire d'un cinquième du diamètre de la colonne. Les clefs du linteau des fenêtres inclinent en avant vers le haut, elles sont à hachures ainsi que les dés des colonnes, leurs angles seuls sont taillés lisses. L'entablement de ces fenêtres est ionique, l'architrave est formée de deux fasces ou bandes, la frise est bombée et la bande de denticules repose directement sur la frise, sans moulures intermédiaires, manière peu pratiquée par Palladio. Les fenêtres en question ont alternativement un fronton triangulaire, un autre circulaire. La fenêtre d'angle est séparée de la suivante par deux pilastres accouplés, les autres trois fenêtres, le sont par un seul. Le portail du milieu est formé par quatre arcades cintrées au rez-de-chaussée, et au premier par des colonnes corinthiennes cannelées : les fenêtres des côtés continuent sans variation dans cette partie centrale.

Nous devons faire observer qu'on attribue une partie de l'architecture de ce palais au comte Marc Antoine Tiene, et que Scamozzi y aurait aussi contribué.

Dans la basilique élevée à Vicence par Palladio, inspiration d'un monument antique, adaptée aux exigences modernes, nous avons un exemple des mérites et des fautes de l'architecte. Disons d'abord que le résultat en est riche et harmonieux. Toutefois sans le tact le plus délicat, il est certain que la conception de cette basilique aurait été déplaisante. Mais pour réaliser cette composition au lieu de condescendre à l'arrangement des anciennes basiliques, il a procédé contre leurs dispositions. Les colonnes sont indépendantes de la solidité réelle ou apparente de l'édifice, or c'est aussi ce que voulait Palladio, car à leur endroit, l'entablement est rompu. Il avait raison, car si l'entablement s'était étendu en ligne droite sans interruption, les colonnes seraient devenues essentielles et l'entre-colonnement entre elles aurait produit un effet de faiblesse. L'immense toit ne peut lui être attribué comme une faute, mais comme le point de vue est très rapproché, ce toit n'est jamais aussi choquant que dans les élévations reproduites sur le papier, ou élévations géométrales. Intérieurement le bas de la basilique est un marché, le haut est une grande salle, nullement belle. Chaque entre-colonnement de Palladio, fait vis-à-vis à deux arcades de l'œuvre primitive. On peut admettre que nous aurions eu un plus bel édifice, si l'ancien plan avait été exécuté ; mais tel qu'il est, il plaît davantage, parce que ce qui existe,

offre une disposition plus originale, et témoigne de ce qu'on peut produire quand l'espace dont pouvait disposer l'artiste est plus étendu. La façade de la basilique de Vicence, d'une réelle élégance a souvent inspiré des architectes de toutes les nations. Elle mérite d'être étudiée par les jeunes architectes à cause des belles proportions de détails qu'elle doit offrir à leur attention.

Au nombre des œuvres de Palladio, on compte comme une des plus distinguées la villa Capra ou Rotonda, non loin de Padoue, dont le plan est un carré parfait avec un portique ouvert sur chaque face, une rotonde au centre surmontée d'une coupole. La distribution intérieure en est on ne peut plus simple et peu savante. Les quatre façades sont entièrement inspirées de l'architecture antique et de l'ordre ionique.

Une autre œuvre bien authentique de Palladio existe à Venise : c'est l'église du Rédempteur. La composition de la façade témoigne d'une compréhension bien entendue de l'architecture romaine de l'antiquité : on regrette cependant les frontons coupés, élevés sur l'extrémité des chapelles. Le portail est très simple et a souvent été imité dans la suite en nombre de pays et à des époques diverses.

Par la richesse et l'ampleur de la conception des formes, la disposition pompeuse et quelquefois originale des plans de ses villas et palais, Palladio est un des plus célèbres architectes du seizième siècle [1]. Il s'était pénétré de la noble et majestueuse simplicité de l'antique ; mais ses créations prises en détail ne doivent pas être adoptées comme types à suivre aveuglément, quoique son style se soit imposé dans les siècles postérieurs. On critique en particulier l'emploi immodéré de ses colonnes accouplées, la forme impure de son ordre dorique, etc. A la suite de la disparition du style rococo, on retourna dans le dernier quart du dix-huitième siècle au style de Palladio en le modifiant et qu'il faut bien se garder de considérer comme le modèle par excellence, car ce serait méconnaître entièrement l'essence de l'architecture et l'histoire de la direction de son développement. Quant à ce qui concerne l'élément artistique, Palladio n'a montré que moyennement le génie créateur de son for intérieur : la plupart de ses œuvres ne sont au contraire que des combinaisons dont

1. Voyez *Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio e le terme romane figurate dal medesimo. Seconda edizione, Torinese,* 4 vol. in-folio. 1872 à 1873.

il a fait emprunt à ses devanciers antiques et de la renaissance antérieure, quoiqu'il se tint à l'abri du maniéré. Ses œuvres tiennent habilement le milieu qui n'admet point de froideur, mais qui ne surexcite point non plus la chaleur du sentiment. Ce fut aussi la raison pour laquelle et en même temps pour l'habileté qu'il mania en maître, qu'il devint l'architecte par excellence de son siècle. En tous lieux et longtemps encore après lui, on imita son style et l'on bâtit d'après ses dessins. Il sut encore augmenter son influence par la publication d'un traité d'architecture qui parut en l'année 1570 et dont la meilleure édition en quatre volumes fut publiée à Vicence de 1776 à 1783. Dubois traduisit ce traité en français, 1726, 2 volumes in-folio.

Parmi les plus importants de ceux qui suivirent sa voie, sont Vincent Scamozzi de Vicence et Balthasar Longhena, Vénicien. Scamozzi était né en 1552 ; il fut chargé de l'achèvement de la bibliothèque de Saint-Marc, commencée par Sansovino, et du palais neuf des Procurateurs, sur la place Saint-Marc à Venise, commencé également par Sansovino. Il fit quelques changements au projet primitif de Sansovino, en ajoutant un troisième ordre qui forme le second étage, changement malheureux. Scamozzi éleva à Venise le palais Contarini, avec une colonnade ouverte au rez-de-chaussée et au premier étage. Avec la même disposition Longhena construisit les palais Pesaro et Pezzonico qui appartiennent au commencement du dix-septième siècle. Scamozzi mourut en 1616. Il avait fait une étude approfondie de Vitruve, en 1579 il alla visiter Rome ; en 1583 il se fixa à Venise. On lui a souvent attribué à tort la cathédrale de Salzbourg, dont l'architecte fut Santini Solero de Côme et que celui-ci éleva de 1664 à 1668. A Venise Scamozzi a bâti sur le grand canal le palais Cornaro ; près de Lonigo, il éleva pour les Pisani un Casin de forme carrée avec une rotonde au milieu. Il est l'auteur du palais Trissino (aujourd'hui Trente) qu'il éleva dans sa ville natale et qu'il ne faut pas confondre avec un autre palais du même nom sur le cours. Il a publié à Venise en 1615 un traité d'architecture, intitulé *Idea dell'Architettura universale*. Scamozzi fut et est resté un des architectes les plus populaires mais non des plus distingués de l'Italie : il arriva en pleine décadence de son art et ne put rien pour l'arrêter. On suppose que Scamozzi fut l'inventeur du chapiteau ionique angulaire.

Parmi les architectes qui pratiquèrent leur art dans les contrées qui dépendaient de Venise, nous trouvons d'abord Michele Samicheli qui s'est surtout distingué dans l'architecture militaire, dont il est nommé le fondateur. Il excella également dans l'architecture civile; son style est simple et sévère. Il a bâti vers 1530 le palais Canossa à Vérone ; le rez-de-chaussée de la façade ainsi que l'entresol sont rustiques : ce rez-de-chaussée a la porte d'entrée au centre et de chaque côté trois fenêtres cintrées, comme la porte : au-dessus et dans l'axe de ces fenêtres et de la porte, sont sept baies carrées, couronnées par une frise fort peu compliquée et décorée d'enroulements simples. Au-dessus s'élève l'étage formé de colonnes accouplées d'ordre corinthien ; ces colonnes jumelles sont placées sur le même piédestal, excepté aux angles où elles ne sont pas jumelles : là sont des pilastres contre lesquels s'élève une colonne engagée. Les sept fenêtres de l'étage sont cintrées, comme celles du rez-de-chaussée: au-dessus est un attique. Ce palais a été défiguré par l'altération des proportions établies par l'architecte primitif. Une mauvaise balustrade a été pratiquée au sommet de cette façade, dont peut-être le rez-de-chaussée avec la mezzanine est trop élevé par rapport à la proportion de l'étage.

La composition de la façade du palais Pompéi est plus élégante que celle de la précédente. Le rez-de-chaussée est entièrement rustique ou bossagé, avec porte au milieu et trois fenêtres de chaque côté : toutes ces baies sont circulaires. Une simple et large bande en guise de cordon sépare le bas, de l'étage, formé de huit colonnes engagées et terminé par un pilastre d'extrémité et enfin de sept fenêtres circulaires avec clefs à mascarons. Les colonnes en question sont doriques et cannelées, couronnées d'un entablement dorique, avec métopes ornées. La corniche de l'entablement est très simple. Au-dessus s'élève une mezzanine. Quoique formée d'éléments tirés de l'antique, la façade du palais Pompéi est très originale et d'un goût architectural parfait. La seule objection à faire, c'est que les colonnes de l'étage sont engagées.

Les palais Cornaro, Grimani à Venise, Bovilacqua, Pellegrini et Verzi à Vérone, sont de San Michele, mort en 1559. On a de lui encore la porte del Pallio à Vérone ; du côté de la campagne elle est décorée de l'ordre dorique romain. On y compte huit colonnes cannelées et accouplées, d'une élévation considérable. La porte, dont l'ouverture est carrée, se trouve au milieu de quatre de ces colonnes:

les quatre autres sont distribuées deux à deux aux angles de la porte. La façade est très large et ornée de bossages, polis et d'ornements de bon goût. L'entablement est d'ordre dorique, on devait y élever un attique pour servir de parapet à l'artillerie, cette porte devant tenir lieu de cavalier. Du côté de la ville, San Michele fit une grande galerie dont les murs sont intérieurement en bossages et pilastres, au dehors avec colonnes d'ordre dorique romain sans base, engagées de moitié de leur diamètre. Un entablement à triglyphes règne tout au pourtour et couronne l'ensemble de cette masse étendue. Si la porte del Pallio fut la dernière œuvre de San Michele, sa première fut la cathédrale de Monte-Fiascone, dont le plan forme un octogone avec une élégante coupole qui couvre l'ensemble, bien proportionné et d'un bel effet.

Dans l'église de Saint-Antoine de Padoue on a de notre architecte le beau tombeau d'Alexandre Contarini, exécuté sur les dessins de San Michele, et la chapelle Pellegrini dans l'église de Saint-Bernardino de Vérone.

Jacopo Tatti, plus connu sous le nom de Sansovino, né à Florence en 1479, était contemporain de San Michele. Il diffère essentiellement de l'école romaine et concentra son activité d'artiste surtout à Venise; il s'inspira du style de l'école de cet État, toutefois il s'affranchit de sa sévérité, en s'abandonnant à l'essor de son imagination. On aperçoit dans ses œuvres un faible souvenir de la renaissance toscane primitive, mais il chercha de l'originalité dans une surcharge décorative, ce qui pour produire de l'effet, le fit pencher vers la petitesse et presque au maniéré. De là il n'y avait qu'un pas vers la décadence: elle vint sans se faire attendre longtemps. En l'année 1546, Sansovino bâtit l'église de San-Giorgio-de'-Greci, à Venise, dont l'extérieur est d'un goût équivoque ; l'intérieur ne forme qu'une nef avec voûte en berceau et coupole, de belles proportions. La façade a un rez-de-chaussée et un étage ornés de pilastres : le couronnement est d'un effet médiocre. En 1536 Sansovino avait construit la bibliothèque de Saint-Marc, son œuvre capitale. Fidèle aux règles de l'école vénitienne, sa façade se compose de colonnes engagées, de pilastres d'angle et de baies cintrées. Le rez-de-chaussée est d'ordre dorique, des colonnes le divisent en travées : de larges pilastres terminent la façade des deux côtés. L'entablement sans architrave est élevé, les métopes sont ornées de rosaces, de casques, d'écussons circulaires

renfermant le lion de Saint-Marc, de boucliers avec haches d'arme, d'étendards avec trompettes, etc., etc. Les colonnes de l'étage, d'ordre ionique, comme celles du bas ne sont point cannelées, et s'élèvent sur des piédestaux un peu trop massifs, d'une conception vulgaire. Les pieds droits des arcades de l'étage ne sont pas pleins, mais consistent dans une fine colonnette ionique cannelée, surmontée d'un entablement s'étendant jusqu'aux grosses colonnes. Ce petit entablement est très élégant, ayant architrave, frise ornée de cercles enroulés, un larmier et une légère corniche. Enfin l'étage est couronné d'une architrave, d'une frise, peut-être un peu trop élevée, où se voient les fenêtres oblongues circulaires sur leurs côtés, reliées par des guirlandes tenues élégamment par de gracieux enfants ou génies. Le tout est terminé au sommet par une corniche à denticules, oves et modillons et une balustrade limitée par un piédestal de chaque côté supportant un obélisque dont on ne comprend pas la raison d'être. Sur les archivoltes des baies du bas et de l'étage, s'appuient des figures d'hommes et des génies ailés. L'ensemble de cette décoration constitue une des compositions les plus pompeuses de l'architecture civile et profane. Sansovino a adopté dans cet édifice le système des péristyles ouverts des grands palais vénitiens, en y ajoutant le développement brillant de l'organisme décoratif du style romain pour l'ornementation des murs des façades.

En 1532 il éleva le palais Corner della Ca Grande qui consiste dans un rez-de-chaussée bossagé, d'une grande simplicité ; au-dessus s'élèvent deux étages à baies cintrées divisées en deux parties par une élégante colonnette. Les deux baies accouplées du milieu sont séparées des baies latérales par des trumeaux lisses qui se répètent à chaque angle. Cette façade est terminée aux extrémités par des pilastres répétés au rez-de-chaussée et aux deux étages. Il semble que l'ordonnance de ce palais est une réminiscence du style arabe, souvent employé par les Vénitiens et qui provenait de leurs relations avec l'Orient. L'ensemble de cette façade tend essentiellement à l'effet. Venise lui doit encore la Monnaie (la Zecca) et vers 1555 le Fabbriche nuove, plus simples de style mais pleins de vigueur. L'ordre du rez-de-chaussée de la Zecca est dorique avec un entablement plus d'un quart de la hauteur de la colonne , proportion désagréablement forcée, particulièrement dans ce style ornementé. Les entre-colonnements ont trois triglyphes et offrent une arche qui s'élève sur des

impostes. Les triglyphes sont hauts et étroits, avec seulement deux fémurs. Le second ordre est ionique avec un entablement plus surchargé encore; la frise est énorme, avec des fenêtres circulaires, très masquées par une profusion de sculptures. Nous remarquerons cependant que l'architecte semble avoir voulu conserver un certain rapport de hauteur avec la Procuratie ancienne, et avec laquelle il l'a fait coïncider. Sansovino mourut en 1570.

Dès le seizième siècle, il s'éleva dans l'architecture italienne une sévérité plus forte et plus critique par rapport à l'emploi des formes antiques, sévérité qui devint prépondérante et qui se manifesta dans les efforts faits d'abord par L. B. Alberti. Ainsi que le prouvent les édifices élevés par cet architecte isolé, on parvint à une certaine pureté extérieure du style, mais aussi, il faut l'avouer, l'inspiration poétique, l'inspiration de l'imagination qui avait créé la plupart des monuments du quinzième siècle, commençait à faire défaut. On se contenta des règles qu'on étudia dans les monuments de l'antiquité romaine et dans les livres de Vitruve. Quand le sentiment pittoresque s'aperçut que la combinaison si simple des formes antiques, ne s'adaptait pas aux masses de l'architecture moderne, on l'abandonna tout en ne rejetant pas les règles de l'école : alors la déviation à cette combinaison devait revêtir le caractère d'un genre arbitraire.

CHAPITRE V

ÉCOLE ROMAINE

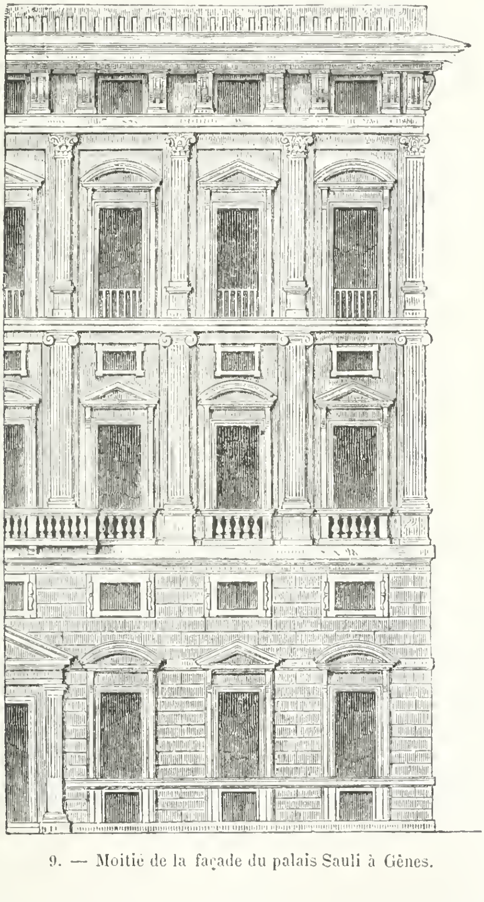
Au commencement du seizième siècle la cour pontificale et les grandes familles qui luttaient avec elle, développèrent une magnificence particulière dans la vie, et Rome devint le premier centre d'importance de l'architecture italienne. Mais il est certain qu'on reconnaît la décadence de l'architecture et des arts en général dans l'époque qui suivit Michel-Ange.

Rome est riche en œuvres d'architecture considérables, pompeuses, mais ces œuvres ne sont pas parfaites sous le rapport du goût : Rome est obligée de céder le pas à Florence, à Venise et à plusieurs autres villes d'Italie. Il y a peu d'édifices de la renaissance à Rome qui saisissent instantanément le sentiment et l'imagination d'une manière digne et qui les émeuvent. Il y a peu à admirer à Rome pour l'architecte en fait de monuments de l'époque qui suivit le moyen âge. On n'y observe aucune unité, chaque artiste laissait un libre essor à ses sentiments, son imagination, ses caprices et son arbitraire. Ce n'est cependant pas à dire qu'il n'y ait à Rome des détails, avec leur combinaison intelligente, qui témoignent d'une certaine originalité.

L'école romaine d'architecture a pour fondateur Bramante : elle comprend Antonio San Gallo, Michel-Ange Buonarotti, Sansovino, Peruzzi et Vignole ; elle est terminée avec Domenico Fontana ; commencée en 1470 elle finit en 1607, et a duré un peu au delà de cent trente années. Rome moderne ne doit sa naissance qu'à l'époque du pontificat de Martin V, vers 1435.

L'école romaine d'architecture compte au nombre de ses artistes, Galeas Alessi né à Pérouse (en 1500). Il était contemporain de

Vignole dont il suivit les tendances. Il étudia sous Jean-Baptiste Caporali, architecte de Pérouse qui a traduit et commenté Vitruve. Ensuite il alla à Rome où il devint l'ami de Michel-Ange. La principale région où il exerça son activité comme architecte, fut la ville de Gênes et ses environs : là il édifia une quantité de palais et de



9. — Moitié de la façade du palais Sauli à Gênes.

villas et plusieurs églises. Ses palais se distinguent en général moins par leurs façades que par la disposition des intérieurs, mais surtout par l'ordonnance des vestibules, des cours et des escaliers : dans ces parties il réussit avec bonheur et un caprice de fantaisie à produire un effet pittoresque, grandiose et tout particulier. L'inégalité et le

changement de niveau du terrain lui en offrirent presque toujours l'occasion qu'il paraît avoir saisi avec plaisir. Il faut citer parmi les palais de Gênes d'Alessi, ceux de Brignole, de Corega, de Giustiniani, de Grimaldi, de Lescari et de Sauli. Mais son église de Sainte-Marie de Carignano, quoique très étudiée et ornée avec une grande richesse, vous laisse froid. C'est plutôt l'œuvre d'un mathématicien habile que d'un artiste à imagination. L'étude trop sèche de Vitruve s'y fait sentir. Si ce monument produit quelque effet, c'est au site qu'il occupe qu'il est dû, situé ainsi à l'extrémité d'un pont élevé et se dessinant sur de hautes et belles montagnes. Le pittoresque des lieux en fait les principaux frais.

Le palais de Venise bâti par Giuliano da Majano de Florence, vers 1465, a encore l'aspect des palais féodaux du moyen âge italien; petites ouvertures au rez-de-chaussée, mâchicoulis avec couronnement de créneaux; malgré sa simplicité ce palais ne manque pas d'élégance.

Dans les églises du quinzième siècle à Rome, on ne voit point d'ogives, mais des voûtes d'arête comme par exemple à San Agostino, à San Maria del'Anima et à San Maria del Popolo. Les faisceaux de colonnettes et de pilastres des piliers, de la nef principale de ces églises, offrent un rapprochement au style ogival italien, faisceaux dans lesquels les chapiteaux sont métamorphosés dans le caractère antique, comme par exemple dans San Maria sopra Minerva à Rome.

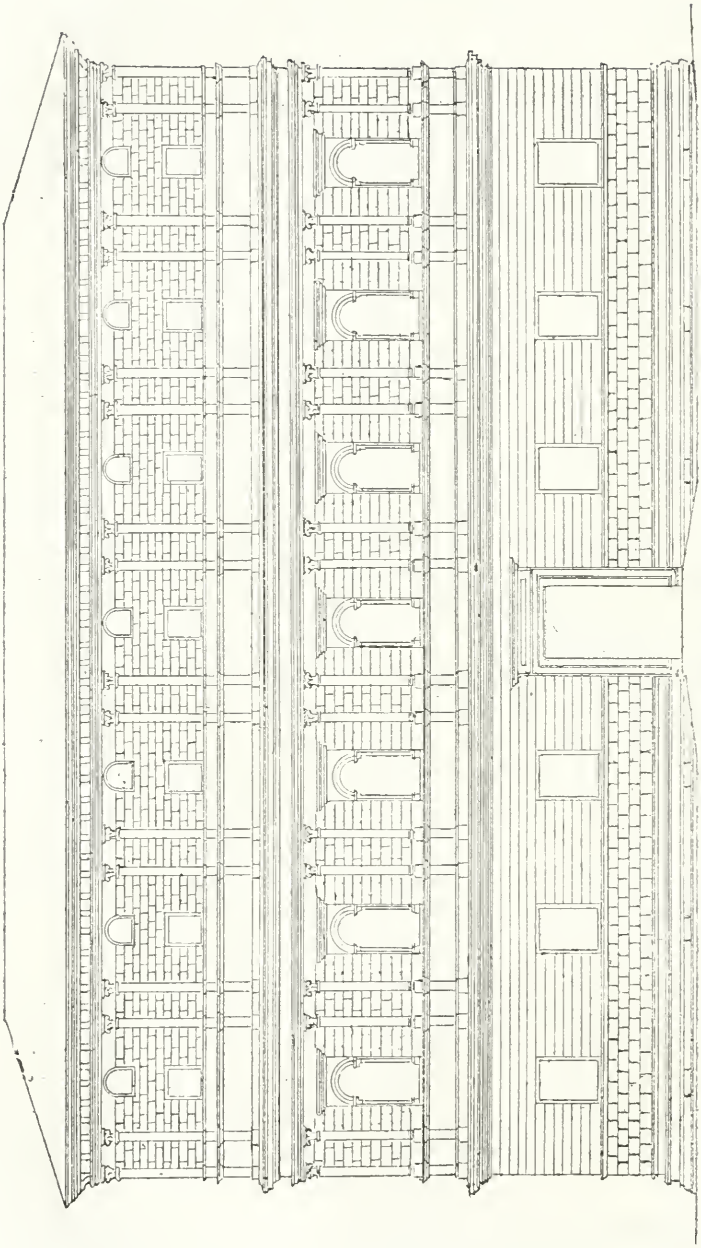
Plusieurs façades d'églises romaines du quinzième siècle, ne correspondent pas au reste de l'édifice, car elles semblent une simple addition arbitraire qui ne s'harmonise pas avec la décoration architectonique de l'ensemble. Cette déviation du principe rationnel de l'architecture, qui exige que chaque portion soit une déduction de l'harmonie générale de l'édifice, s'observe déjà dans des monuments d'une époque antérieure, comme dans la façade de l'église San Maria Araceli à Rome. On peut dire en général qu'aucune des églises citées du quinzième siècle, ne peut prétendre à être une œuvre d'architecture accomplie, quoique en comparaison des édifices de cette catégorie avec ceux des dix-septième et dix-huitième siècles, ils produisent néanmoins une impression agréable. On ne peut méconnaître dans la disposition et l'ornementation des portes, des pilastres, des entablements et dans d'autres parties, un goût délicat et pur,

comme l'offre par exemple la façade de l'église San Maria del Popolo, qui présente cependant la faute indiquée plus haut, car elle ne forme pas un tout homogène, une liaison effective avec l'ensemble de l'édifice, disons aussi que la corniche interrompue des deux côtés latéraux semble peu tolérable. Il en est de même des deux porches ajoutés par Pintelli aux églises des Saints Apôtres (dont la partie supérieure a été défigurée par une restauration moderne) et de San Pietro in Vincoli, sous Jules II (de 1503 à 1513).

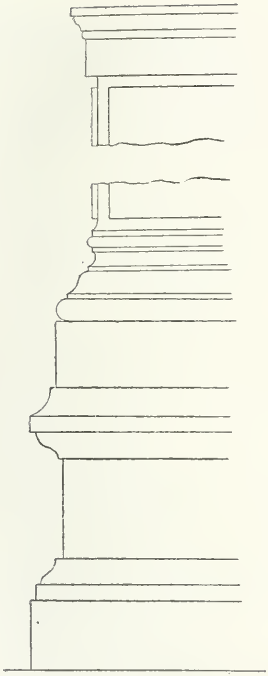
Parmi les plus remarquables monuments de Rome de la renaissance, il faut placer ceux dus à Bramante et à Balthasar Peruzzi de Sienne. On doit au premier de ces architectes le Palais Giraud [1], sur la place Scossacavalli, le Palais de la chancellerie et les loges de la cour de San Damaso du Vatican. La façade du palais Giraud de 40 mètres de longueur, est simple et élégante : le rez-de-chaussée est uni et n'offre qu'une porte centrale (modernisée) à plein cintre primitivement et trois fenêtres à plate-bande de chaque côté ; il est couronné d'une corniche peu haute qui le sépare du premier étage composé de sept fenêtres à plein cintre dans l'axe des baies du bas. Ce premier étage est formé par des pilastres accouplés, placés entre les fenêtres et qui reposent sur des piédestaux peu élevés. Les fenêtres ont un chambranle rectangulaire couronné d'une corniche. Un entablement peu considérable et non interrompu dans son étendue, sépare les deux étages; le second a la même élévation que le premier, il est également formé de pilastres jumeaux. Les fenêtres de cet étage sont trop petites, et, ce qui est d'un mauvais effet, c'est qu'au-dessus d'elles et dans leur axe il y a sept petites fenêtres à plein cintre. Cette façade haute de 20 mètres est enfin couronnée d'une corniche un peu lourde. Les grandes fenêtres du premier étage forment la partie saillante de la façade.

Le palais de la Chancellerie [2] de l'année 1495, est inférieur au précédent en fait de goût. Sa façade est rustique et composée de deux étages. Les fenêtres du rez-de-chaussée sont cintrées avec chambranle carré, il en est de même de celles du premier étage, au-dessus desquelles il y a des rosaces circulaires. Entre les fenêtres il y a comme au palais Giraud des pilastres jumeaux. Il y a deux rangées

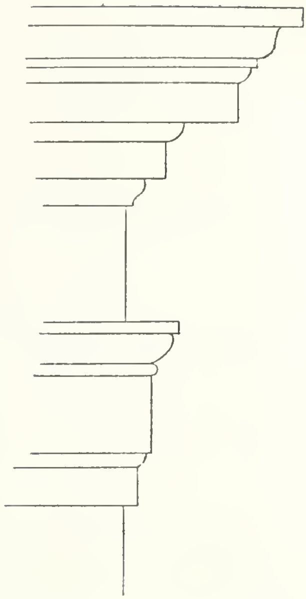
1. Letarouilly, t. II, pl. 146 à 149.
2. *Id.*, t. I, pl. 79 à 90.



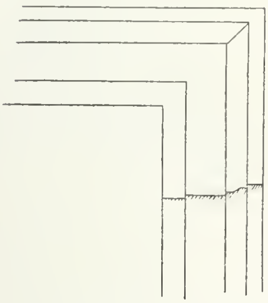
10. — Palais Giraud.



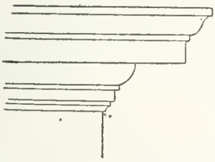
11. — Soubassement.



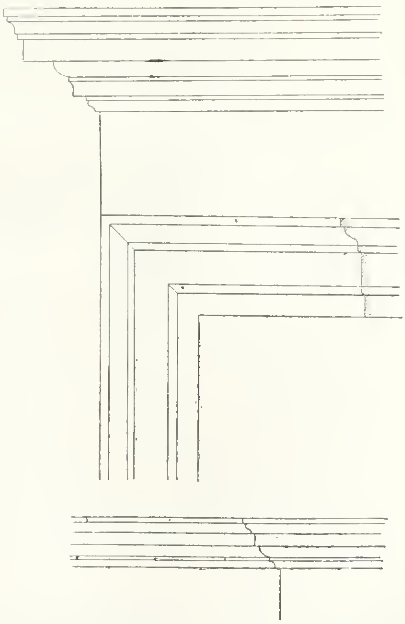
12. — Entablement du premier étage.



31. — Encadrement des fenêtres du rez-de-chaussée.

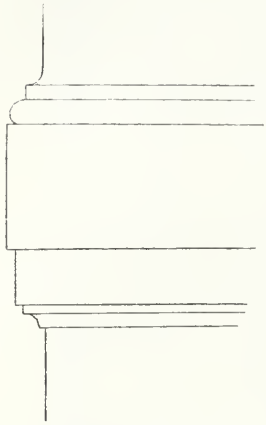


14. — Bandeau des fenêtres de la cour.

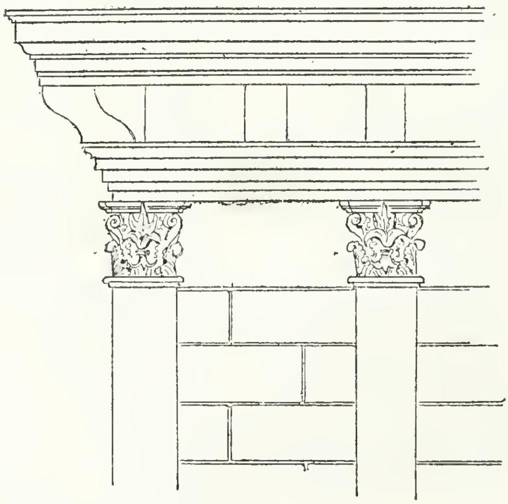


15. — Couronnement des fenêtres du premier étage

de fenêtres au second étage, celles du dessous sont moyennes et carrées, celles du dessus sont cintrées. Les grandes lignes sont non interrompues, les baies sont petites, celles du premier étage peut-être trop petites, le relief des parties ornementales est peu sensible, ce qui dans un grand édifice produit une grande étendue, un repos pour l'œil très favorable à la magnificence. Les ordres sont défectueux, mais on y retrouve de beaux ornements qui appartiennent à la belle époque du quinzième siècle. Les pilastres de cette façade sont distancés irrégulièrement les uns des autres. Une des portes d'entrée a été exécutée sur les dessins de Domenico Fontana : elle est de mauvais goût ; l'autre est due à Vignole et s'adapte convenablement au monument. La cour a deux ordres d'arcades posées



16. — Bandeau dans la cour.



17. — Corniche de couronnement.

dans le bas sur des colonnes de granit, ces arcades sont légères, aérées et élégantes. L'étage est trop élevé et pèse sur le rez-de-chaus-

sée. Quant aux détails essentiels aux ordres, ils sont défectueux; cependant quelques-uns d'entre eux sont d'un bon style.

Les loges ou corridors ouverts des trois côtés de la cour dite di San Damaso sont l'œuvre de Bramante comme nous l'avons dit plus haut, et construites sous Jules II (de 1503 à 1513). Ces loges se composent d'un rez-de-chaussée formé d'arcades cintrées et de pilastres sans aucune ornementation. Le premier étage ouvert est formé de piliers carrés avec pilastres toscans et arcades à plein cintre ornées d'une mince archivolte. Le second étage est d'ordre ionique. Le dernier et troisième étage est de l'ordre composite romain. Ces trois étages ont chacun une balustrade : quoique d'une simplicité un peu froide, ces façades sont très élégantes.

Dans le cloître de l'église conventuelle du San Pietro in Montorio, Bramante éleva en 1502 une chapelle en forme de temple circulaire. Le péristyle de seize colonnes qui enveloppe le rez-de-chaussée, est d'ordre dorique avec un élégant entablement où des triglyphes et des gouttes sont reproduites. Vient ensuite une balustrade fort légère et enfin l'étage orné de pilastres sans chapiteaux : des niches entre les pilastres sont pratiquées entre les fenêtres qu'elles séparent les unes des autres. Le monument est terminé par une coupole. Il y a dans ce petit édifice de la tranquillité et une certaine élégance.

A Todi sur le Tibre, non loin de Spolète, Bramante a élevé l'église della Consolazione, son plan est une croix grecque formée par quatre hémicycles. Les façades sont très simples, élégantes, mais les pilastres qui les décorent sont peut-être trop maigres. Une gracieuse coupole circulaire termine cet édifice. Les pilastres du rez-de-chaussée ont des chapiteaux corinthiens ou composites; ceux de l'étage sont ioniques, composites.

Il existe à Rome deux édifices de moyenne dimension mais parfaits dans leur composition et qui sont dus à Balthasar Peruzzi, architecte de génie et d'un grand talent; il s'agit du palais Massimi[1] construit en 1532 et de l'édifice connu sous le nom de la Farnesina élevé dans les premières années du seizième siècle. Les œuvres de Peruzzi sont gracieuses, élégantes et supérieures à celles de Bramante dont le style a une certaine maigreur qu'on peut lui reprocher souvent; au palais Massimi la forme du terrain obligea

1. Ferrerio, *Palazzi di Roma*, lib. I, ta bula 18.

l'architecte à donner une façade convexe à l'édifice. L'ordre du rez-de-chaussée est dorique et consiste en pilastres avec un entablement de belle proportion, appuyés sur un mur rustique. Le reste de la façade est également rustique, au premier est une rangée de belles fenêtres encadrées d'un chambranle de grand goût. Au-dessus de ce premier étage existent deux rangées de fenêtres d'un médiocre effet et qui ne sont probablement pas de Peruzzi qui mourut avant l'achèvement de ce palais. Le vestibule a une belle disposition et la petite cour est réellement de toute beauté : elle est carrée avec une loggia voûtée des deux côtés.

Le palais d'Agostino Chigi bâti par Peruzzi, et nommé aujourd'hui la Farnesina[1], est un monument dû à cet amateur distingué des arts qui le fit élever dans sa villa pour ses plaisirs et pour être le théâtre de sa vie luxueuse. Le style de la Farnesina répond complètement à une construction champêtre, petite mais gracieuse et fort élégante. Au milieu la façade se compose d'un arrière-corps flanqué de deux pavillons latéraux de peu de saillie. L'arrière-corps se compose de cinq arcades cintrées formées de pilastres doriques : ces pilastres se continuent sur les deux avant-corps, où l'on voit deux fenêtres. Au-dessus règne un entablement savamment profilé. Au premier étage il y a neuf fenêtres avec chambranle très simple mais offrant de beaux profils ; elles sont séparées par des pilastres également doriques. Cette façade est terminée par un riche entablement dont la frise contient les petites fenêtres de la *mezzanina* ou étage bas. On peut recommander aux jeunes architectes les belles proportions comme les détails de ce gracieux petit édifice. Né en 1481, Peruzzi mourut en 1536. — A Bologne il éleva le palais Albergati.

Sébastien Serlio, élève de B. Peruzzi, était un des architectes les plus éminents de la Renaissance. Il avait le génie de l'architecture, un goût très pur et de l'élégance dans les proportions du petit nombre de monuments qu'il a élevés. Il est moins connu par ses constructions que par ses livres sur l'architecture. Cet artiste distingué a passé la plus grande partie de sa vie en France, où François Ier le protégea. Il a peut-être contribué par son talent et ses connaissances théoriques à l'édification du Louvre ; mais ce qui est certain, c'est qu'il a eu l'occasion de le montrer au château de Fontainebleau où

1. Letarouilly, t. II, pl. 100, 101, 102.

certaines parties de la façade principale de la cour du Cheval blanc sont son œuvre ainsi que le pavillon d'équerre sur la galerie de François Ier, formant le côté oriental de la cour des Fontaines. Le style de Serlio est sévère, l'ornementation en est sobre, l'effet qu'il produit est dû à ses belles lignes et la convenance des surfaces. Nous ferons observer que malheureusement les parties du château de Fontainebleau et autres ont subi des modifications postérieures qui les rendent difficiles à connaître et encore plus difficiles à apprécier.

Serlio s'est donc plutôt immortalisé par ses études sur les monuments de l'antiquité romaine, études dans lesquelles il devint maître, que par ses œuvres en pierre. Il publia à Venise en 1537 sa Règle générale d'architecture avec des figures en bois et qui fut réimprimée en 1539, 1540 et 1544. Certains livres en parurent séparés. Ses œuvres complètes furent publiées, à Venise, en 1584, 1618 ou 1619 in-4° : Scamozzi y ajouta une table des matières.

Quelques architectes français se sont inspirés du style sévère de Serlio et l'architecture du règne de Louis XIII en est souvent la preuve. Serlio était très versé dans la géométrie et la perspective. A son projet pour le Louvre, il eut la générosité de préférer celui de Pierre Lescot et conseilla au roi de l'exécuter.

Les architectes contemporains n'auraient qu'à gagner en étudiant les vestiges de l'architecture de cet artiste consciencieux. Serlio est mort à Fontainebleau en 1551, accablé par les chagrins et les années.

La belle façade du palais Caffarelli anciennement, aujourd'hui connu comme palais Stoppani[1] ou Vidoni, façade qui ne laisse pas d'avoir des défectuosités, est due à Raphaël Sanzio, le grand peintre. Le rez-de-chaussée avec l'entre-sol en construction rustique est en parfaite proportion avec le reste de la façade, mais a été défiguré par l'addition irrégulière de fenêtres du premier étage; il y a des colonnes engagées accouplées sur lesquelles s'élève l'entablement : au-dessus est un attique qui forme le second étage; mais il est présumable que ce second n'est pas de Raphaël. A son époque l'adaptation de certaines parties de l'architecture romaine de l'antiquité aux maisons d'habitation, consistait en essais, en tâtonnements plutôt que par expérience : Raphaël a commis des erreurs qu'il n'aurait pas suivies

1. Letarouilly, t. II, pl. 92 à 96.

dans la suite. Mais il faut lui accorder une faculté de combinaison, une justesse de sentiment qui peuvent certifier que ce génie serait devenu un architecte accompli s'il avait dirigé son esprit sur l'architecture. Nous citerons encore de Raphaël la gracieuse chapelle de Sainte-Marie de Lorette auprès de l'église San Maria del Popolo, mais qu'il ne put achever, car il mourut pendant les travaux. En l'année 1651, cette chapelle fut restaurée dans un mauvais goût par Bernini.

Comme architecte Jules Romain, élève de Raphaël, a eu plus de célébrité que son maître. Parmi les monuments qu'il éleva à Rome, il faut surtout nommer la Villa Madama sur le Monte Mario (de 1520 à 1524) quoique en ruine ce bâtiment mérite cependant une attention particulière. En avant de l'entrée il y a la ruine d'une construction en hémicycle qui consiste en un mur en brique percé de fenêtres entre lesquelles s'élèvent des colonnes ioniques; cet hémicycle est le reste d'une avant-cour circulaire du côté de l'entrée : de là on trouvait un vestibule d'entrée qui conduisait à un péristyle ouvert d'une belle architecture, décoré par Jules Romain et Jean d'Udine, à la droite était le grand salon précédé d'une vaste salle qui à gauche et en face d'elle en avait une autre. L'architecture extérieure de cette élégante villa était simple, elle consistait en larges pilastres ioniques avec un bel entablement. Le plan de cette villa avec ses dépendances a une disposition étudiée avec talent et soin. Depuis Clément VII, la Villa Madama a été abandonnée et aujourd'hui elle est toujours en ruine.

A Rome on a encore de Jules Romain le palais Cicciaporci [1] (anciennement Alberini), dans la via de Banchi, auprès de l'église San Celso, ensuite le petit palais Cenci sur la piazza di San Eustachio et enfin le casino de la Villa Lante. Si ces édifices n'offrent rien d'extraordinaire, ils sont néanmoins d'un beau style qui rappelle la belle époque de l'art en Italie.

La dégénérescence de l'architecture se manifesta dès la première moitié du seizième siècle, à la même époque où la peinture commença également à déchoir. Le style surchargé de détails et d'ornements qui se développa avec le temps, en s'éloignant de plus en plus d'une manière erronée des vrais principes de l'architecture, est sans doute dû

1. Letarouilly, t. II, pl. 106

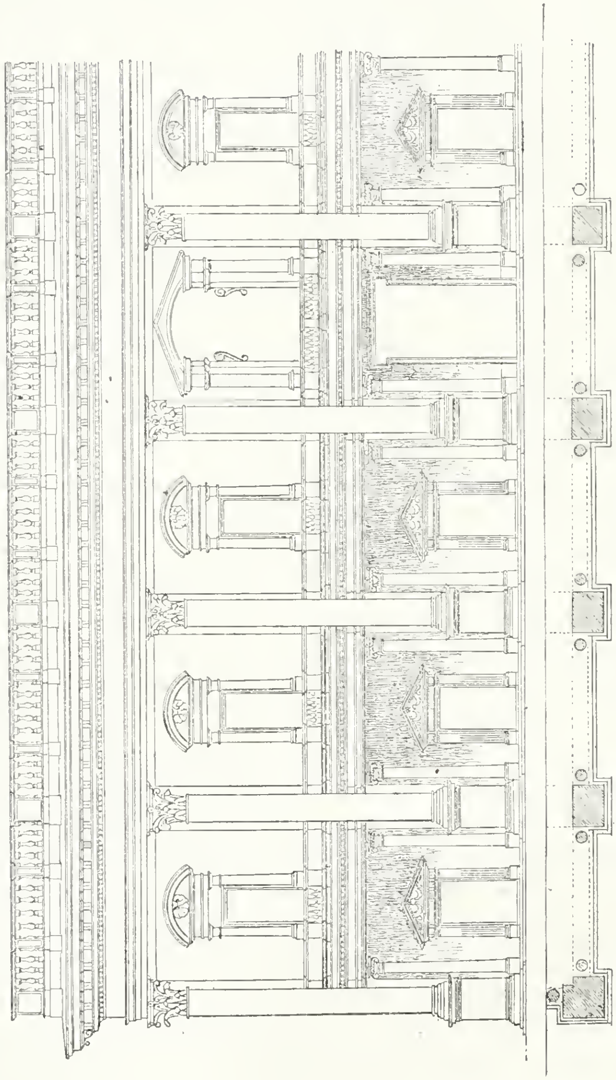
à l'aspect et à l'étude des monuments romains de l'antiquité, car tous les monuments de ce style trop surchargé, ont un caractère classique sans exception. Il faut remarquer que l'architecture des monuments de Rome antique en général, des plus beaux mêmes, n'a jamais atteint cette élévation de l'art que manifestent les édifices de la Grèce de sa belle époque, celle qui est contemporaine de Périklès. Mais ces monuments et même ceux de Pœstum et de la Sicile étaient encore complètement ignorés au seizième siècle en Italie et n'eurent par conséquent aucune influence sur le développement de l'architecture dans la péninsule.

Les œuvres d'Antonio da San-Gallo qui après la mort de Peruzzi jouit d'une grande célébrité à Rome, comme le premier de ses architectes, témoignent déjà très clairement d'une décadence complète et future de l'architecture. Son église à coupole de San Maria di Loreto à l'exception de son dôme octogone, n'offre nullement de belles formes ; on y voit des frontons à jour, une ornementation grossière et de mauvais goût aux chambranles des portes et des fenêtres. Dans le projet de San-Gallo pour Saint-Pierre on remarque également un style surchargé. Le palais Farnèse [1], dans lequel on rencontre cependant une décadence de goût et qui est néanmoins réputé pour un des plus beaux de Rome, n'a point été terminé par l'architecte primitif, mais par Michel-Ange et Giacomo della Porta. San-Gallo est l'auteur de la sala regia du Vatican, sous Paul III (de 1534 à 1549), vaste salle de 35 mètres de longueur sur 12 de largeur. Son œuvre capitale, le palais Farnèse à Rome, est une conséquence du style ancien des palais florentins, la décoration extérieure des fenêtres est peut-être un peu lourde. San-Gallo est l'auteur du palais Sacchetti [2].

Les architectes qui précédèrent Michel-Ange s'étaient conformés dans la composition des ensembles aux exigences essentielles observées dans les monuments antiques : ils avaient fait prévaloir le caractère pittoresque de leur époque par une naïve élégance des détails. Michel-Ange a eu la plus puissante mais non la plus heureuse influence sur l'architecture italienne, influence qui se répandit aussi après lui sur celle des autres pays de l'Europe. Au rebours de ses prédécesseurs en architecture, il basait ses compositions sur l'effet pittoresque, et malgré la grandeur de ses conceptions architecturales

1. Letarouilly, t. II, pl. 115 à 129.
2. Letarouilly, t. II, pl. 93 à 96.

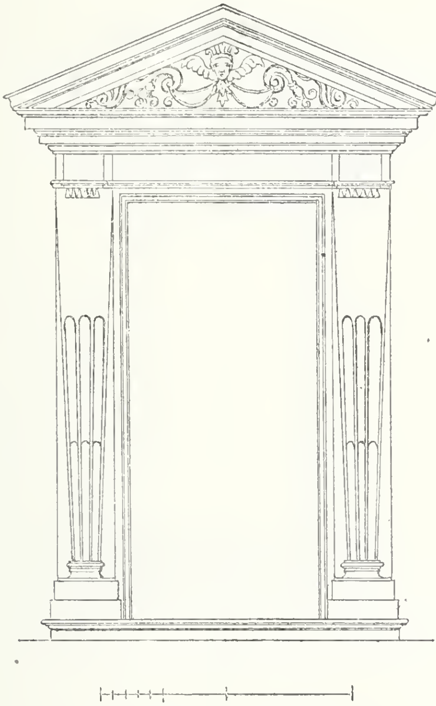
dans leur ensemble, il y introduisit à son gré l'arbitraire dans les parties et les détails. Ses œuvres offrent une conception vigoureuse,



18. — Façade du Musée sur le Capitole.

produisent un effet qui étonne, mais étudiées de plus près et en comparaison des créations des architectes ses prédécesseurs, il a dû sa-

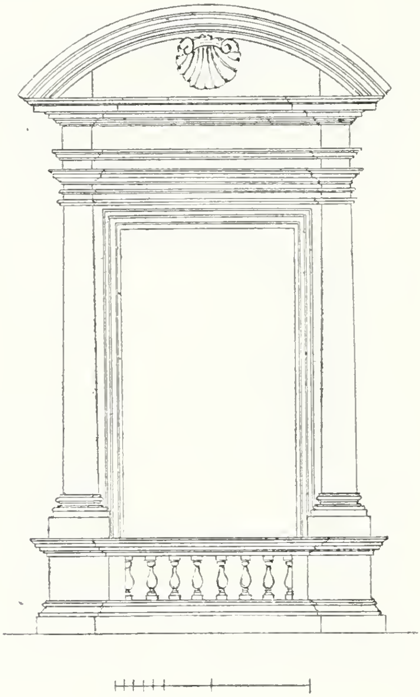
crifier le goût au désir d'en imposer, en d'autres termes, il a suivi ses impulsions naturelles sans trop d'ordre, de modération et de sobriété : il a laissé pleine et entière liberté à sa fertile imagination en ne l'astreignant pas à certaines mesures nécessaires à la perfection du goût dans les arts. L'impétuosité remarquée dans sa statuaire, s'aperçoit également dans ses monuments d'architecture.



19. — Portes du rez-de-chaussée.

Il est certain, qu'après Michel-Ange, l'art dégénéra, ce qui est prouvé par toutes les œuvres de peinture et de sculpture et encore davantage par les créations architecturales. Un critique français, Blaise de Vigenère qui se trouvait à Rome au milieu du seizième siècle, s'en aperçut : « Depuis que les bons arts et sciences commencèrent à se resveiller, il y peut avoir quelque cent ans et non plus, dit-il, mais las ! elles s'en vont de rechef plonger dans ce gouphre de barbarie et ignorance, où elles avoient été détenues plus de douze

ou treize cents ans, etc.[1] » Ce passage est au moins curieux parce qu'il est d'un contemporain, connaisseur en fait d'art. De son côté Armenini dit « ... que la jeunesse abandonne les études sérieuses pour ne s'en tenir qu'à ce qui plaît aux yeux. Mais pourqui est-ce que je me donnes tant de peine pour exposer en beaucoup de mots la misère et le préjudice qui ont frappé l'art et qui le frappent encore ? A partir



20. — Fenêtres du premier étage.

du temps de Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange, on l'a vu dégénérer depuis cinquante ans. »

Les façades latérales, c'est-à-dire celles à droite et à gauche de la cour du Capitole de Rome, ont été élevées sur les dessins de Michel-Ange qui en avait été chargé par Paul III (de 1534 à 1550). Toutefois les fondements du musée, auquel appartient la façade de gauche, ne furent jetés positivement que sous Clément VIII (1592 à 1605), et

1. *Annotations sur Callistrates*, p. 853.

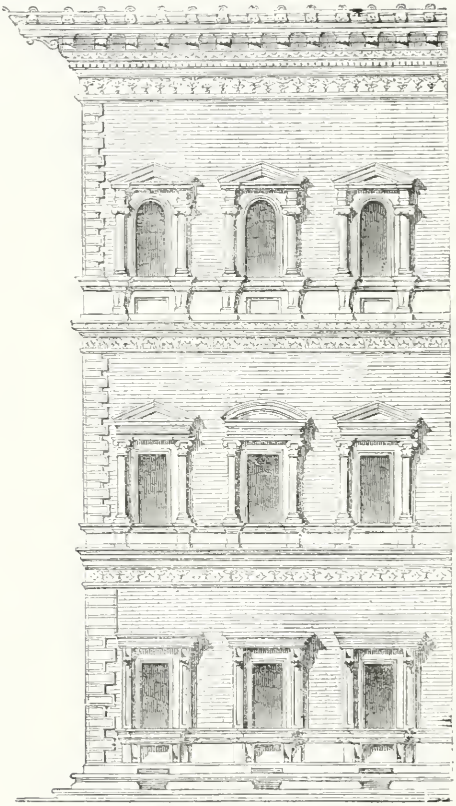
l'achèvement des deux palais n'eut lieu que sous les pontificats d'Innocent X et d'Alexandre VII (1644 à 1658). Giovanni del Duca, sculpteur sicilien, élève de Michel-Ange, eut la direction des travaux : il orna la fenêtre du milieu d'une décoration de mauvais goût; il y a lieu de supposer qu'il ne suivit pas strictement les projets de son maître. Le style de ces façades est peu susceptible de louanges. Les colonnes du portique sont trop grêles, l'entablement est trop haut et trop lourd, l'ornementation des fenêtres est de mauvais goût ce qui ne la rend pas légère ni élégante, les colonnes du fond du péristyle, trop rapprochées des pilastres, sont inutiles et mal employées; leur chapiteau ionique est malheureux, et offre peut-être le premier exemple de volûtes qui projettent diagonalement, au lieu d'être parallèles à la façade; ensuite cette maigre guirlande de feuilles est mesquine. On trouve des spécimens de ces volûtes à Pompéi, de la décadence de l'art grec ; mais il n'est pas probable que Michel-Ange en ait eu connaissance.

La porta Pia fut élevée par Pie IV en 1561 sur les dessins de Michel-Ange; cette porte ne fut jamais achevée ; d'un goût bizarre, elle est peut-être la moins bien des créations du grand artiste. Il est heureux qu'elle n'ait pas été terminée.

Selon l'opinion dominante de ses contemporains, Michel-Ange était considéré non moins unique et classique, comme architecte, qu'il l'était comme peintre et sculpteur. Mais notre siècle en a décidé autrement et cela à bon droit. On ne peut le contester, l'architecture a été son côté faible, quoiqu'on ne puisse méconnaître dans cet art son puissant génie. Il y a cependant dans ses créations architecturales, moins que dans ses peintures et ses sculptures, un caractère grandiose, mais un style lourd et surchargé qui prime. Dans ses tableaux et dans ses sculptures, on voit presque toujours le germe caché de la dégénérescence de l'art et qui apparaît clairement en se développant. C'est ce qu'on ne peut nier, mais on serait injuste si on déclarait Michel-Ange comme auteur du goût dégénéré de l'architecture, car on saisit déjà clairement un goût abâtardi dans les œuvres de San-Gallo, œuvres antérieures à la plupart de celles de Michel-Ange. Quant à ce dernier, il a plutôt relevé qu'abaissé l'architecture, il pouvait au moins prétendre à la supériorité sur San-Gallo, qu'on lui accordera sans doute en comparant les plans des deux artistes qu'ils conçurent pour l'église de Saint-Pierre. Mais

parce qu'il obscurcit précisément le renom de San-Gallo, il en obtint un bien plus important, mais en même temps une influence funeste sur l'avenir, comme architecte.

Le palais Farnèse[1] fut construit par Paul III (1534 à 1550), sur les dessins d'Antonio da San-Gallo : après la mort de cet architecte



21. — Palais Farnèse, à Rome.

en 1546, cette construction fut continuée sous la direction de Michel-Ange. La façade vers le Tibre avec la loggia est de Giacomo della Porta. Le second étage, l'entablement supérieur et la grande fenêtre au-dessus de la porte d'entrée sont de Michel-Ange. Dans la cour le premier étage est de Vignole, l'étage supérieur avec son entablement

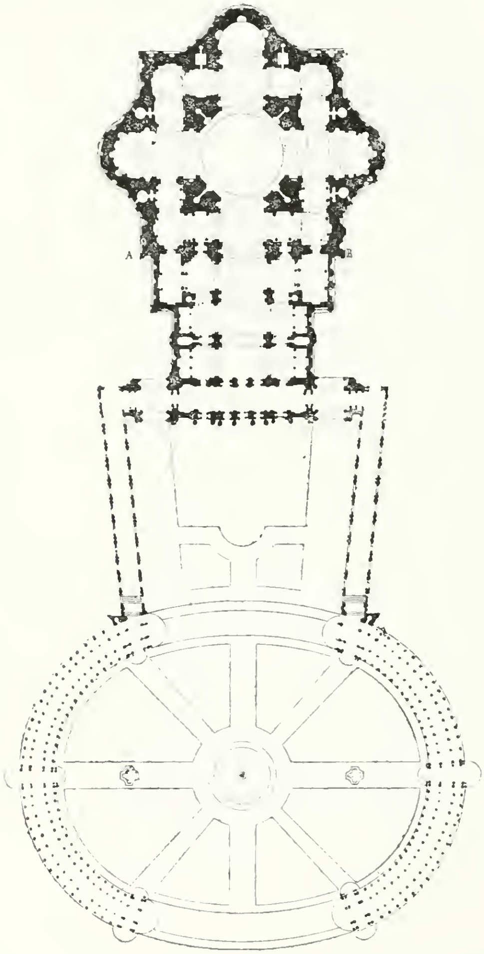
1. Letarouilly, t. II, pl. 115 à 139.

est l'œuvre de Michel-Ange. Ce n'est pas à juste titre quant au style d'architecture qu'on estime ce palais comme un des plus supérieurs de Rome, il n'a pas le mérite des œuvres de Bramante et de Balthasar Peruzzi dans cette ville. Le caractère du palais Farnèse, sévère et grandiose est lourd. Le rez-de-chaussée est trop bas en comparaison de la masse que forment les deux étages supérieurs : ensuite l'entablement de couronnement est trop massif, l'ornementation des fenêtres est lourde, elle commence ainsi avec la décadence de l'architecture et tous ces défauts conduisent ensemble à l'effet de pesanteur qu'offre ce palais.

En même temps que Nicolas V (1444 à 1455) conçut le projet d'agrandissement du palais du Vatican, ce pape y joignit celui de rebâtir l'église Saint-Pierre. Un architecte florentin Bernardo Rosellini, sur l'avis de Léon Baptiste Alberti que le pontife avait coutume de consulter pour ses constructions, fut chargé de présenter un modèle pour la nouvelle basilique. La construction du nouveau Saint-Pierre commença en 1450 par la tribune, derrière le vieux Saint-Pierre. A peine les murs furent-ils élevés à environ deux mètres, qu'en 1455, le pape mourût. L'édification ne fut continuée qu'un demi-siècle plus tard. Jules II, nommé pape en 1503, reprit l'œuvre qu'il destinait à renfermer son tombeau, que Michel-Ange devait exécuter. L'exécution de l'église fut confiée à Bramante, dans ce temps architecte déjà célèbre. Son modèle resta incomplet et son projet d'ensemble ne subsiste que dans des reproductions incorrectes sur des monnaies de Jules II et de Léon X. Elles représentent l'église dans la forme d'une croix grecque, au centre de laquelle, au-dessus du tombeau de Saint-Pierre, s'élève une coupole entre deux tours : en avant il y a un porche à six colonnes.

En l'année 1506 le pape posa lui même la première pierre du monument. Antérieurement à la mort de Bramante en 1514, les quatre gros piliers sur lesquels s'élèvent les arcs, furent achevés ; sur ces arcs s'appuie la coupole. Bramante commença aussi les tribunes de la nef principale et du transsept méridional ; mais ces travaux furent détruits dans la suite. Giuliano da San-Gallo, avait été nommé architecte de Saint-Pierre encore du vivant de Bramante. A la mort de San-Gallo en 1517, le pape Léon X chargea des travaux le frère Giacondo de Vérone et le célèbre Raphaël, alors âgé de trente-quatre ans. Ils crurent sage de donner plus de force aux piliers. San-Gallo, d'une

nature maladive, donna sa démission dix-huit mois après sa nomination et Giacondo quitta Rome en 1518. Raphaël resta architecte de Saint-Pierre jusqu'à sa mort en 1520 : il soumit au pape un projet



22. — Saint-Pierre de Rome.
La partie supérieure à la ligne AB est due à Michel-Ange.

qui, à ce qui paraît, par des témoignages certains, ne fut que l'accomplissement du projet inexécuté de Bramante : mais il s'en écartait cependant beaucoup en convertissant la croix grecque du plan

en une croix latine. A la mort de Léon X Raphaël nomma Balthasar Peruzzi architecte de Saint-Pierre qui, pour le plan retourna à la croix grecque ; cet artiste avait alors trente-neuf ans. Dans le plan de Peruzzi les quatre branches de la croix se terminent en hémicycle comme dans le projet de Raphaël. La grande coupole fut maintenue, mais elle devait être flanquée de quatre autres plus petites.

Depuis la mort de Jules II en 1513 jusqu'au pontificat de Paul III en 1534, la construction de Saint-Pierre ne fit que peu de progrès. Ce ne fut que sous Paul III que l'édification de Saint-Pierre reprit de l'activité : il la confia à Antonio da San-Gallo qui depuis la démission de son oncle Giuliano y exerça un emploi subalterne. Son élève Antonio Labaco construisit un modèle en bois dans un mauvais style et qui heureusement n'eut pas de suite.

A la mort de San-Gallo en 1546 on voulut nommer architecte Jules Romain qui refusa. Enfin Paul III confia la direction de l'œuvre à Michel-Ange, qui n'accepta que difficilement en prétextant que l'architecture n'était pas son fort : à la fin il se rendit au désir du pontife. Peut-être déclina-t-il l'offre du pape à cause de son âge, car il avait alors soixante-douze ans.

C'est alors que commença réellement la construction du monument actuel. Car ce qui subsistait des projets des architectes antérieurs, fut entièrement métamorphosé. Michel-Ange continua les travaux jusque sous le pontificat de Pie IV, de 1559 à 1564, mais pendant ce temps il eut à subir bien des contrariétés; il n'eut par exemple pas la faculté de renvoyer l'architecte Pierre Ligorio, qui exerçait sa profession sous ses ordres et qui conserva toujours sa charge de sous-architecte quoiqu'il fut un des adversaires les plus déclarés de Michel-Ange, qu'on accusait d'être tombé en enfance. Il voulut retourner à Florence; mais son grand âge le retint : il avait alors quatre-vingt-un ans.

La pénurie d'argent interrompit encore une fois les travaux. Il put cependant élever les deux tribunes du transsept, au lieu des huit autels projetés par Bramante; dans chacune d'elles, il n'en construisit que trois dans autant de niches. Les piliers supports de la coupole furent renforcés, il construisit le tambour jusqu'à la naissance de l'hémisphère. Comme ses amis présumaient qu'il ne pourrait achever la coupole, ils lui conseillèrent d'en faire faire un modèle en bois : il avait alors quatre-vingt-dix ans, il mourut en 1564.

Pie IV lui donna pour successeurs Jacques Barozzi de Vignole et Pierre Ligorio, avec l'ordre formel de ne rien changer au plan de leur prédécesseur. Pie V, de 1566 à 1572, renouvela cet ordre et d'une manière si sévère qu'il destitua Ligorio qui s'en était écarté, sans doute par haine pour Michel-Ange. Vignole ne put continuer que médiocrement les travaux, parce que la guerre du pape de concert avec l'Espagne et Venise absorbait les ressources financières. Après la mort de Vignole en 1573, Grégoire XIII lui donna pour successeur Giacomo della Porta, sous la direction duquel fut élevée la chapelle grégorienne. Sixte V de 1585 à 1590, fit construire la coupole par cet architecte auquel il adjoignit Dominique Fontana; elle fut terminée en moins de vingt-deux mois : six cents ouvriers y travaillèrent. Peu après la mort de ce pape, Grégoire XIV, acheva la lanterne, on y plaça la boule et la croix. La coupole colossale fut ainsi complètement finie.

Della Porta dirigea les travaux jusqu'à sa mort en 1604, Carlo Maderno et Giovanni Fontana furent chargés de leur continuation. Le monument était achevé tel que l'avait conçu Michel-Ange, à l'exception du porche et du péristyle qui le précédait; il devait former une croix grecque en plan. Mais lorsque Paul V fut élevé au pontificat en l'année 1605, de concert avec le collège cardinalice, il détermina une grande modification au plan suivi jusqu'alors; on lui donna la forme d'une croix latine en l'allongeant vert l'est de près de cinquante mètres. Au plan de Michel-Ange furent ajoutées trois travées et C. Maderno fut chargé de leur exécution. La façade était terminée en l'année 1612, à la fin de l'année 1614 le monument était achevé, à l'exception des deux porches latéraux sur lesquels devaient être élevées deux petites coupoles et que Bernini ajouta : il était architecte de Saint-Pierre après Maderno, mort en 1629.

De l'entrée principale jusqu'à l'extrémité de la tribune, Saint-Pierre a 185 mètres de longueur, 211 mètres en y comprenant le porche et l'épaisseur des murs. La longueur du transsept dans œuvre est de 137 mètres, et avec les murs et les pilastres extérieurs, cette longueur est de 150 mètres. La grande nef, de l'addition de Maderno, a 27^{m},50 de largeur et 23^{m},90 dans la partie qui touche l'hémicycle occidental. La hauteur de la nef dans cette partie est de 46^{m},70 et 46^{m},25 dans l'autre. Chaque collatéral a 62^{m},50 de longueur, 6^{m},60 de largeur et 14^{m},50 d'élévation. La grande coupole,

du pavé à l'œil de la lunette de la lanterne a 123^{m},50 d'élévation et 132^{m},50 jusqu'au sommet de la croix.

La grande nef est formée de quatre gros piliers qui supportent autant d'arcs. Chaque pilier est orné de deux pilastres d'ordre corinthien, mais dont l'entablement est beaucoup trop massif ce qui le fait paraître lourd. La voûte de cette nef est en berceau, et comme celle du transsept, ornée de caissons en stuc. L'ornementation des piliers en contre-bas des arcs et de ceux des collatéraux a pour caractère un mauvais goût. La coupole, la partie capitale de l'édifice, se distingue par son bon goût du reste de Saint-Pierre. Le tambour est orné à l'intérieur de trente-deux pilastres jumeaux d'ordre corinthien : il a 48 mètres de diamètre hors œuvre, et par conséquent 7^{m},92 de moins que celui du Panthéon, dont le diamètre est de 55^{m},92. A l'extérieur la coupole est ornée de seize pilastres et d'autant de fenêtres; les premiers servent à empêcher la poussée de la coupole. Ces pilastres contreforts sont ornés sur leur face principale de deux colonnes corinthiennes, sur leur retour également de pilastres. Vient ensuite un attique, orné de compartiments rectangulaires enrichis de guirlandes de fruits et de fleurs. C'est sur cet attique que s'élève la coupole, ornée à l'extérieur de trois rangées de petites lucarnes, puis enfin la lanterne qui, dans le bas, entre les fenêtres, a 32 colonnes jumelles d'ordre ionique, couronnée audessus de son attique par seize candélabres.

Dès l'année 1680 on observa une lézarde dans l'intérieur de la coupole; lorsqu'on remarqua dans le commencement du pontificat de Benoît XIV, de 1740 à 1758, plusieurs autres ainsi qu'à l'extérieur du tambour, une commission nommée par le pape et composée de savants et de constructeurs dans laquelle se trouvaient entre autres Boscowich, Poleni, Jacquier et Lesueur, il fut décidé d'ajouter aux deux cercles qui avaient été employés au temps de la confection de la coupole, quelques autres. Il s'ensuivit qu'en l'année 1743 on ajouta deux cercles, l'un au socle du tambour et l'autre à la naissance de l'attique; l'année suivante on en ajouta encore trois autres dont l'un, dans la partie supérieure de l'attique et les deux autres à la voûte même. Le poids du fer employé à la consolidation en question, a été de 119044 livres romaines ou 40367 kilogr. Comme en 1747 on s'aperçut qu'un des deux cercles ou chaînes placés autour de la coupole du temps de Sixte V, s'était rompu, on en plaça encore

un autre pour le renforcer, en dessous de la première rangée de fenêtres de la coupole.

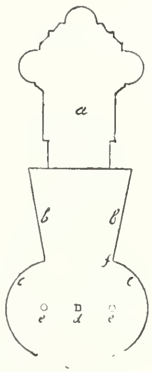
Saint-Pierre de Rome, la plus spacieuse église du monde, ne produit pas l'effet qu'elle devrait produire relativement à ses colossales dimensions; car d'abord on ne saisit pas d'un coup d'œil l'ensemble des espaces qu'elle renferme, le système des formes constructives n'est point en lui-même colossal ni varié : ces formes au contraire appartiennent à de plus petites dimensions; à Saint-Pierre elles ne sont uniquement que mathématiquement agrandies, exagérées, et cela à un tel degré, qu'elles excèdent considérablement tout coup d'œil. Cette église n'offre aucun caractère religieux, car au lieu d'un espace osé et hardi, nous voyons une accumulation lourde et grossière de blocs gigantesques et épais de maçonnerie, sur lesquels s'élève une lourde voûte en berceau avec les lunettes des fenêtres supérieures entaillées d'une façon très inorganique dans les reins de la voûte. Au lieu de l'ascendance harmonique de l'ensemble des espaces principaux, on ne voit plus cette proportion que dans la coupole, fait qui écrase encore davantage la proportion déprimée de la nef, laquelle a pour élévation jusqu'à la clef de voûte, une fois et demie la largeur, ce qui en outre la fait paraître plus basse, par la raison que cette élévation de la nef se termine déjà par l'antique entablement de forte projection, sur lequel naît seulement la voûte; cet entablement est saillant et converge de chaque côté vers le centre ou le vide.

La façade qui à Saint-Jean de Latran au nord, conduit au transsept, est formée de deux rangs d'arcades, chacun de cinq baies cintrées : les arcades du bas sont d'ordre dorique et celles du premier étage sont corinthiennes. L'ensemble est d'un assez bel effet, mais ces deux étages d'arcades indiquent deux étages à l'intérieur, tandis qu'il n'y en a qu'un seul : cette division fait présumer des salles petites, au lieu d'une nef spacieuse, ce qui nuit à la magnificence de l'édifice. Fontana qui fut l'architecte de cette façade, prit une grande licence, au lieu de placer les mutules sous la corniche, il y mit des denticules, ce qui est contraire aux règles du dorique. Pour donner plus de solidité aux deux angles il doubla les pilastres, ce qui allongea les métopes entre les deux pilastres en question.

Le grand palais qui accompagne Saint-Jean de Latran, a un rez-de-chaussée, deux étages et un attique. Les moulures des fenêtres sont

lourdes et maladroites, leurs couronnements sont trop élevés. La distance du second étage au premier est plus grande que celle du premier au rez-de-chaussée ; cette disposition devrait être précisément le contraire. Les fenêtres de l'attique et les deux portes d'entrée sont de vraies monstruosités. Ce palais du Latran a été construit sous Sixte V par Fontana ; cet architecte est aussi l'auteur de la grande porte du palais de la Chancellerie. Nous avons déjà rapporté sa coopération à l'église de Saint-Pierre.

La place Saint-Pierre à Rome se compose de deux parties distinctes. La partie antérieure forme une ellipse la seconde un trapèze. La plus grande longueur de l'ellipse est de 240 mètres ; le trapèze de l'ouest à l'est, mesure 113 mètres, sans comprendre les colonnades qui entourent les deux extrémités circulaires de l'ellipse et les galeries qui limitent à droite et à gauche le trapèze et s'étendent jusqu'au porche de l'église Saint-Pierre. Les colonnades sont les moins médiocres parmi les œuvres de Bernini : le style en est mauvais. Elles ne font d'effet que par leur colossale dimension ; elles sont formées de quatre rangées de colonnes qui au nombre de 284 et 88 pilastres, constituent trois galeries couvertes dont l'ensemble est de 18 mètres de largeur. Au milieu de ces colonnades, il y a passage pour deux voitures. La hauteur des colonnes ainsi que celle des pilastres, est de 12^{m},85 compris bases et chapiteaux. Sur la balustrade qui couronne du côté de la place les colonnades et les galeries latérales, sont placées 162 statues de saints et d'ordres monastiques qui furent exécutées par des apprentis sculpteurs sur les dessins de Bernini. Alexandre VII posa le 25 août de l'année 1667 la première pierre de ces colonnades.



23.

a, L'eglise de Saint-Pierre.
bb, Galeries latérales du trapèze.
cc, Colonnades formant l'ellipse.
d, Obélisque égyptien.
ee, Fontaines.
f. Fin de la colonnade elliptique.

C'est de cette vaste place qu'on accède au porche de Saint-Pierre. Les deux galeries du trapèze n'étant pas parallèles, mais formant un carré irrégulier, qui s'élargit en approchant de la façade de Saint-Pierre, concourent considérablement à diminuer l'effet de l'édifice,

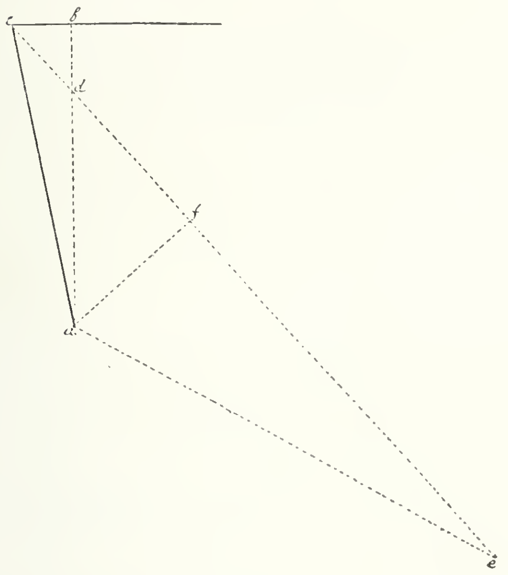
vu de l'extrémité de la place : car la vue est incapable d'apprécier la grande distance de l'extrémité des colonnades à la façade : ce n'est qu'en avançant que le spectateur peut s'apercevoir qu'il y a 113 mètres des colonnades au porche de Saint-Pierre. L'effet perspectif est donc manqué.

Les colonnes de la colonnade ont presque $1^m,55$ de diamètre : elles paraissent n'en avoir qu'un peu plus d'un mètre. On y rencontre souvent des personnes qui vous mettent à même d'apprécier plus exactement : mais ces figures humaines ressemblent à des enfants. Les colonnes engagées de la façade de Saint-Pierre ont $2^m,75$ de diamètre, elles semblent n'en avoir que $1^m,85$. On croit d'abord que cette différence provient d'un effet optique : mais il n'en est point ainsi.

La colonnade paraît petite, parce qu'elle n'est qu'un ornement, ce qui est palpable et elle n'a aucun but d'utilité, elle ne forme aucune partie de l'édifice, on ne comprend pas l'emploi de ces grandes masses. Il ne s'agit pas ici d'utilité dans l'acception vulgaire du mot. Car la magnificence est utile en architecture ; quand elle est bien employée, elle est appelée à produire le respect, la crainte, ou au moins une disposition qui admet ces sentiments ; pour cette raison on devrait les trouver dans les monuments publics et au suprême degré dans ceux du culte. En second lieu la colonnade paraît plus petite qu'elle n'est, parce que Saint-Pierre semble plus près du spectateur qu'il n'est en réalité ; par cette raison l'espace embrassé par la vue est diminué et avec l'espace tous les objets qu'il renferme.

L'église paraît plus près qu'elle n'est en réalité et cela par ses dimensions colossales, elle paraît aussi plus petite par les causes que nous allons expliquer : l'angle visuel du spectateur étant donné pour faire paraître plus petit, fera aussi paraître plus près. La position des galeries rectilignes doit être aussi mise en compte. En se rapprochant de l'église les galeries vont en retraite, mais elles ne semblent pas être ainsi et le spectateur les croit perpendiculaires à la façade. Supposons l'œil au point e. Quoique la ligne ac par sa position inclinée soit plus longue que ab, elle ne paraîtra cependant pas plus longue que de a en d, et la distance de d à b est complètement perdue. La galerie va en montant vers l'église et la ligne conductrice qui est la corniche, au lieu de s'abaisser, ainsi que le demande la perspective de a en c, comme d'habitude serait horizontale, semble ne fuir pas

plus que si la ligne était seulement prolongée jusqu'à *f*. Le spectateur ne s'en rend pas compte; les lignes semblent confuses, mal dessinées, mais aident à réduire l'idée de longueur à la fin, et lui enlèvent les



24.

moyens de corriger sa première impression. Enfin la colonnade paraît petite parce que l'église semble petite, car le regard mesure, proportionne l'un par l'autre.

A la suite de l'accommodement du schisme et depuis le pontificat de Martin V (de 1417 à 1431), les papes furent saisis d'un amour pour les pompes qui se manifesta dans les efforts qu'ils firent pour l'embellissement de leur capitale et surtout sous le rapport du palais du Vatican. Nicolas V conçut le plan de faire de ce palais le plus grand et le plus riche du monde chrétien, afin que par la magnifificence de leur résidence les papes parussent au-dessus de tous les princes temporels. Mais sa mort arrivée en 1455 empêcha l'exécution de son projet, repris par Alexandre VI (Borgia); Jules II fit bâtir les Loges par Bramante et réunit le palais avec la villa d'Innocent VIII, le Belvédère. Paul III fit élever la Sala regia et la chapelle

Paolina; Sixte V fit construire la bibliothèque et la résidence papale actuelle que Clément VIII termina. Grégoire XIII agrandit le Belvédère, la villa d'Innocent VIII. Sous Urbain VIII on construisit les corridors contigus aux colonnades, et le palais fut orné du grand escalier de la Scala regia, œuvre de Bernini.

Il ne restait au dix-huitième siècle pour l'embellissement du palais du Vatican que l'établissement d'un grand musée par l'agrandissement du Belvédère et l'emploi des galeries de communication. Telle fut l'idée de Clément XIV, idée que lui suscita son successeur qui termina l'œuvre. Il décora la cour du Belvédère d'un portique que Pie VI relia à une rotonde flanquée de deux vastes salles.

Dans sa plus grande étendue du nord au midi, le palais du Vatican a 489 mètres de longueur et 91 mètres de l'ouest à l'est, sans y comprendre la cour des Loges. Le cadre de cet ouvrage ne nous permet pas d'entrer dans l'appréciation de l'architecture des parties des différentes époques dont il se compose. Mais en parlant des architectes qui ont concouru à ses agrandissements, nous avons rappelé leur concours à cette œuvre.

La Sala regia fut bâtie sous Paul III, sur les dessins d'Antonio da Sangallo, mais ne fut entièrement terminée qu'en 1573. Cette salle a 35 mètres de longueur sur 12 de largeur.

La Scala regia, bâtie par Alexandre VII, est l'œuvre de Bernini. La chapelle Sixtine, élevée par Sixte IV, commencée en 1473 sur les dessins de Baccio Pintelli, a 41 mètres de longueur sur 13^{m},60 de largeur.

Les galeries des Loges, bâties de 1503 à 1513 par Bramante, sous Jules II, entourent une cour rectangulaire irrégulière de trois côtés: celui à 13 arcades a 70 mètres de longueur, le petit côté de huit arcades a 20^{m},50, et le troisième côté de neuf arcades a 48^{m},25 de longueur. La largeur des galeries est de 5 mètres. Les arcades du rez-de-chaussée et du premier étage sont à pilastres; celles du premier étage sont de l'ordre dorique, et celles du second sont ornées de chapiteaux ioniques. La toiture du troisième étage repose sur des colonnes corinthiennes. Chacun des étages est orné de balustrades. L'architecture de la cour des Loges est simple et majestueuse; ses proportions sont élégantes et l'on voit qu'elles ont été conçues par un maître dans son art. Les loges sont une des œuvres les plus remarquables de Rome moderne.

Un Napolitain, le peintre et architecte Pierre Ligorio, mort en 1580, s'inspira des monuments antiques de Rome et du style de Bramante. Ses efforts tendaient à se rendre maître du génie de l'antiquité classique: c'est ce que prouvent ses travaux littéraires publiés en partie, ainsi que le joli casin du pape situé dans les jardins du Belvédère; il éleva le palais Lancellotti sur la place Navone à Rome: ces œuvres sont considérées comme des modèles d'élégance et de bon goût. Après la mort de Michel-Ange, Vignole le remplaça: le pape Paul IV lui adjoignit Ligorio comme architecte de la fabrique de Saint-Pierre. Ce fut de lui que Michel-Ange eut déjà à endurer nombre de contrariétés dans ses travaux de Saint-Pierre. Les successeurs de Buonarotti eurent à subir les ordres du pape à ne s'écarter en rien des dessins de leur célèbre devancier Le présomptueux Ligorio ayant désobéi à cette injonction, perdit son emploi. En 1568 il passa au service d'Alphonse II, duc de Ferrare. On a de notre architecte un volume sur les antiquités de Rome intitulé *Della antichità di Roma nel quale si tratta de' circhi, teatri ed anfiteatri con le paradosse*, Venise 1553, in-8°. Il avait aussi dessiné un grand plan de Rome antique. François Contini a fait graver le plan de la villa Adriana, levé par Pietro Ligorio (Rome, 1751, in-folio).

Avant l'expiration même du moyen âge, l'élément architectonique de l'antiquité, jamais oublié en Italie, à cause des convenances climatériques, se fit de nouveau jour dans ce pays avec un nouvel éclat. Quoique ne disposant que du patrimoine de la tradition romaine, mais nourrie du génie d'une noble simplicité, de grands architectes produisirent dans la péninsule des œuvres qui, au moins dans leur ensemble et leur esprit intime, n'eurent pas tout à fait à redouter une comparaison relative avec celles des Grecs anciens. Toutefois la domination universelle de la curie romaine poussa bientôt à la pompe et à l'effet des masses, tels que les Romains les avaient aimés, et qu'elle outre-passa néanmoins de beaucoup. L'amour du faste des Français s'en tint à ces exemples, sans toutefois posséder la supériorité de talent continue des Italiens.

Quand les Romains substituèrent la brique à la pierre de taille, ils ne se donnèrent pas le temps d'élaborer de fond une architecture nouvelle qui aurait peut-être pu être mise en parallèle avec l'architecture grecque; ou plutôt quand les Romains apprirent à connaître l'architecture hellénique, ils ne purent renoncer à s'en éloigner en-

tièrement, en continuant tranquillement le développement de la leur : mais ils prirent la colonne, l'entablement et le reste de ce qui était là, achevé devant eux, et essayèrent de les combiner avec la brique et l'arc cintré. Mais comme la colonne la plupart du temps ne suffit pas à supporter cet arc, elle cessa d'être une partie essentielle d'architecture, et ne conserva que le rôle d'un ornement; c'est ce qui devait produire une réaction sur tous les détails. Ensuite plus on bâtit dans de grandes dimensions, plus aussi on négligea la finesse des membres; on agissait, on produisait de l'effet avec des masses, et ce qu'alors l'inculture du sentiment ne laissa qu'ébauché, sans développement, choquait bien moins dans cet ensemble d'éléments hétérogènes : le luxe et la richesse de l'ornementation l'emportaient sur le goût et la délicatesse intelligente de l'unité. Dans les cas les plus favorables, une telle architecture arriva à être imposante : mais par une étude plus approfondie et en comparaison du grec, elle paraîtra dans ses détails une dégénérescence grossière. Elle est dans bien des cas baroque, comme le prouvent nombre de monuments du dix-septième siècle.

Michel-Ange a été le fondateur de la direction prise dans le goût architectonique qui caractérise le dix-septième siècle. Il a cherché avant tout d'en imposer par ses œuvres; au moyen de combinaisons hardies et surprenantes, il a voulu pénétrer le spectateur d'étonnement et d'admiration sans s'inquiéter de la nécessité intrinsèque des moyens qu'il employait dans ce but. Cette tendance fut acceptée avec prédilection, de façons diverses plus ou moins étendues, vers la fin du seizième siècle, mais surtout au commencement du siècle suivant; les œuvres d'architecture de cette dernière époque ont pour ainsi dire un élan presque touchant, qui manifeste, il est vrai, une certaine grandeur d'esprit, mais plus souvent au lieu de formes grandioses, des formes étranges et hasardées, qui témoignent d'un vide de sentiment qu'on ne peut pas méconnaître. Cette direction coïncide avec l'esprit de l'époque, mais elle n'en est que le revers qui se manifeste de cette façon. Car il n'y a pas trace dans l'architecture de ces éléments vivificateurs du temps, qui existaient dans l'art plastique et surtout dans la peinture et qui amenèrent tant de résultats qu'il faut reconnaître dignes d'admiration.

Dans le genre que nous venons d'exposer, nous nommerons d'abord la continuation de l'édification de Saint-Pierre à Rome. Il s'agit du

porche de ce monument élevé sur les dessins de Carlo Maderno ; sa façade est ornée de huit colonnes, de quatre pilastres et de six demi-pilastres d'égale élévation et d'ordre corinthien. Cette façade embrasse la longueur totale du porche avec la galerie qui règne au-dessus et la tribune d'où le pape donne sa bénédiction à certaines occasions. La façade a 112^{m},60 de longueur et 45^{m},25 de hauteur depuis le palier du perron jusqu'au faîte. Le diamètre des colonnes est de 2^{m},68, leur hauteur est de 28^{m},15 base et chapiteau compris. L'entablement à 5^{m},80 de hauteur, l'attique au-dessus a 9^{m},60 d'élévation. Au-dessus règne une balustrade ornée de statues, hautes de 6^{m},30. Commencée en l'année 1608 sous Léon XI (Alexandre Médicis), la façade principale de Saint-Pierre fut terminée en 1612, sous Paul V. L'œuvre de Maderno ne vaut pas une plus ample description et ne supporte pas la critique; quelque grande qu'elle soit, elle n'est remarquable sous aucun point. Maderno fait époque parmi les architectes de la décadence de son temps. On a encore de lui les palais Mattei et Barberini, où il a cherché à atteindre, sans y arriver, le grandiose. Maderno mourut en 1629.

Ainsi que dans les temps antérieurs, des peintres et des sculpteurs célèbres s'occupèrent d'architecture au dix-septième siècle; tels furent Domenichino, Algardi, auteur du plan de l'église de Saint-Ignace, bâtie en l'honneur de ce saint par le cardinal Lodovico Lodovisi en 1626 et terminée seulement en 1675 par le jésuite Grassi, d'après deux projets différents de Domenichino. La façade est ornée de colonnes et de pilastres dans le goût de cette époque, goût baroque qui sent le jésuite. L'intérieur est décoré de sculptures et de peintures peu édifiantes, sous la direction du jésuite Pozzi, versé dans l'art de la perspective comme on sait.

Pietro Berettini, plus connu sous le nom de Pietro da Cortona, en bâtissant l'église de Santa-Martina, sur le Campo Vaccino, a particulièrement montré dans la façade un goût très corrompu. Les façades des églises Santa-Maria in Via Lata et de Santa-Maria della Pace sont un peu moins mauvaises ; P. de Cortone est mort en 1669. Algardi est l'auteur de la villa Doria Pamfili, de ses dépendances et du tracé de ses jardins dans un goût équivoque. Cet artiste mourut en 1654.

Nous arrivons à un architecte célèbre bien à tort : il s'agit de Bernini, né à Naples. Les colonnades de la place Saint-Pierre sont

une de ses œuvres capitales et des moins mauvaises : leur étendue n'en produit pas moins un grand effet. On est cependant forcé de condamner l'intervertissement de ses sentiments artistiques sans lui en nier de réels. La façade du palais Barberini, sur la via delle Quattro Fontane, est d'une bonne conception, quelque déviation qu'il y ait du bon goût dans les parties et détails qui la composent. Il est l'auteur du colossal tabernacle placé au-dessus du tombeau de Saint-Pierre dans l'église de ce nom à Rome. Cette excroissance architecturale a $28^{m},80$ d'élévation y compris la croix d'amortissement. Le bronze de ce tabernacle provient de la couverture du porche du Panthéon. Bernini a fait élever un grand nombre de fontaines dans le goût de la décadence qui florissait de son temps; il est mort en 1680.

C'est à Borromini qu'appartient la victoire remportée sur Bernini par la décadence et l'inversion du goût. Ce dernier et ses imitateurs surent encore inculquer une certaine grandeur d'effet dans leurs œuvres : Borromini créa une autre direction à l'architecture qui, s'éloignant de toutes les lois des formes intérieures et extérieures, ne tendait qu'à opérer par les combinaisons les plus singulières et les plus capricieuses. Francesco Borromini fut rival de Bernini. Toutes les lignes droites dans les plans et les élévations de son architecture en étaient bannies autant que possible et remplacées par des courbes, des enroulements, des coquilles les plus divers : il ravit aux formes principales leur signification capitale et légitime, tandis que les formes subordonnées et accessoires furent traitées avec un arbitraire absolu et non plus comme décoratives, mais comme les parties les plus importantes de l'ensemble. Aussi excessive que fût une telle dégénérescence, aussi décisive qu'elle dût paraître comme complètement dissolvante du génie architectural, elle n'en trouva pas moins le succès le plus vif et de nombreux imitateurs. Certains architectes postérieurs imitèrent Borromini à la lettre et cherchèrent en fait de corruption du goût à le surpasser si c'était possible, comme on peut le voir par les façades des églises S.-Marcello et S.-Croce in Jerusalemme, dans l'élévation du palais Doria au Corso, parmi lesquelles la dernière œuvre surtout est un exemple des plus frappants d'un style corrompu et maniéré. C'est dans ce goût abaissé que continua l'architecture jusque dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, où le talent disparut et où se manifesta la pénurie

de génie. On érigea cependant quelques monuments où l'on découvre des efforts tendant à une amélioration en fait de style. La façade antérieure de l'église de Latran, bâtie sous Clément XIII, par Alessandro Galilei, n'est point un chef-d'œuvre, mais elle est préférable à la façade de Saint-Pierre. Borromini mourut en 1667. Rome fourmille de cette architecture grimaçante et bâtarde. On a de Borromini la façade de l'église de Sainte-Agnèse in piazza Navona à Rome, d'une architecture baroque et désordonnée : on voit les caprices de notre architecte dans l'église et une partie du collège de la Propagande de la foi et dans nombre d'œuvres dont il a criblé et infesté la capitale de la chrétienté.

L'appréciation des œuvres de Carlo Rainaldi, ne peut être qu'une critique sévère. Dans la façade de l'église Jésus-Maria du Corso à Rome, d'un ordre composite de pilastres, on voit des piédestaux tellement élevés qu'ils sont de deux tiers plus hauts que la porte ; cette façade est d'un ordre appelé composite, tandis que l'intérieur de l'église est de l'ordre dorique romain. Son église de Santa-Maria in Compitelli est d'un style encore plus en décadence. Les erreurs en architecture y sont si nombreuses qu'un œil expérimenté n'ose les contempler. Rainaldi éleva encore la façade de l'église de Saint-Andrea della Valle, véritable caricature architecturale. L'ancien palais des pensionnaires français à Rome a été bâti par le même architecte, né en 1570, et mort en 1655. Cette façade d'un aspect monotone n'offre que des détails grossiers[1].

Parmi les nombreux imitateurs de Borromini qui surent encore outrer les immenses défauts du maître et son absence de bon goût, nous nommerons Giuseppe Sardi auteur, avec Longhena, de la façade burlesque de San-Salvatore à Venise ; et Camillo Guarini de Modène qui dans la cathédrale de Turin bâtit la chapelle du Saint-

1. On a souvent attribué à C. Rainaldi les bâtiments qui forment la villa Médicis à Rome. Cette villa a été élevée vers 1550 par Annibal Lippi, qui savait mettre encore quelque élégance dans ses œuvres. L'hypothèse que la façade de cet édifice, du côté du jardin, serait de Michel-Ange, est on ne peut plus erronée. On a en outre confondu le bâtiment de la villa Médicis avec l'ancien palais d'Aste qui se trouve sur le Corso. Le cardinal Alexandre de Médicis, plus tard pape sous le nom de Léon XI, acheta cette villa du cardinal Ricci de Montepulciano ; c'est ainsi qu'elle arriva en la possession du grand-duc de Toscane. Depuis la révolution de 1789 elle appartient à la France ; par le traité de Paris le grand-duc la céda à la France moyennant une transaction.

Suaire et le palais Carignan dans la même ville, type du mauvais goût le plus raffiné.

Au dix-huitième siècle on voit les efforts faits en architecture pour arriver à un plus grand repos et tranquillité d'esprit et au retour des enseignements plus corrects et plus rigoureux de l'école. Mais ces efforts n'ont point préparé ni amené un développement intellectuel nouveau et ont plutôt abouti à un état d'épuisement qui devait nécessairement se manifester à la suite d'une tension maladive. Les principaux architectes italiens de ce siècle, de quelque renommée, furent Filippo Ivara, mort en 1735, qui entre autres éleva le couvent de la Superga près de Turin, et Lodovico Vanvitelli, auteur du palais de Caserte près de Naples; il mourut en 1773.

Comme décrépitude du goût, il faut encore citer la façade de Sainte-Marie-Majeure à Rome, bâtie en 1743 par Ferdinand Fuga, et son Albergo reale degli poveri, de l'année 1757, le plus grand édifice de Naples.

L'étude archéologique de l'architecture romaine a été commencée par Brunelleschi et Alberti, qui mirent en pratique les types qu'ils avaient admirés à Rome sans cependant s'astreindre à les reproduire servilement : ils se permirent des écarts en ne suivant pas les modèles choisis avec une rigueur absolue. Cependant ils observèrent avec une certaine exactitude quelques règles saisies par eux dans les monuments antiques de Rome et d'autres parties de l'Italie. Ils furent toutefois les premiers à priver leurs œuvres, d'une certaine liberté d'imagination et à les soumettre à quelques règles des mathématiques, ce qui a donné à ces œuvres de la monotonie et de la froideur, sans âme ni mouvement. Brunelleschi est mort en 1444 et Alberti en 1472.

L'école ouverte par ces deux architectes fut suivie par les Bernardo de Florence, Bramantino (Agostino di), Bramante, Cronaca, Benedetto da Majano, Baccio Pintelli, Bernardo Rosselini, San Gallo, Sansovino, Niccolo da Uzzano, etc., etc. Tout à coup il s'opéra un changement regrettable dans l'architecture : Giacomo Barozzi, dit Vignole, de la ville où il était né, d'un grand talent dans la science de la perspective, publia en 1563 son livre des *Règles des cinq ordres d'architecture*. Vignole avait profondément étudié et médité Vitruve, ingénieur romain du temps d'Auguste. Ce livre a fait à l'architec-

ture plus de mal que de bien. Pour généraliser les règles qu'il donne et les rendre plus pratiques, il s'est permis d'altérer les proportions des monuments de Rome antique et d'un goût équivoque ou douteux. Dans ses divisions de certains membres et dans quelques-unes de ses moulures il incline à la rudesse, et en donnant à ses piédestaux trop d'élévation il enlève de l'importance à la colonne et en affaiblit la force à l'œil. Ignace Dante, moine dominicain, commenta le traité de Vignole sur la perspective; il a donné les démonstrations mathématiques des règles de perspective, dont Vignole s'était contenté d'enseigner la pratique; le commentaire de Dante parut en 1583. L'œuvre la moins froide de Vignole, c'est le palais Caprarola, entre Viterbe et Rome. A partir de Vignole l'architecture commença à dégénérer en tous pays.

A Rome Vignole bâtit la villa[1] du pape Jules III, la petite église de Sant' Andrea di Ponte Molle, toutes deux non loin de la porte du Peuple. L'église en question a été considérée comme un type classique d'architecture; mais il est certain qu'elle a été surfaite. Cependant avec la villa du pape, elle est un des meilleurs édifices de Rome moderne. L'édifice qui a surtout contribué à sa célébrité, c'est le palais de Caprarola, situé à 45 kilomètres au nord de Rome. Ce palais de moyenne dimension a été bâti par le cardinal Alexandre Farnèse et il choisit Vignole pour l'exécuter. Le plan de ce monument est un pentagone, polygone à cinq pans, forme qui n'ajoute rien de particulier à l'œuvre, qui ne manque pas de magnificence par la simplicité de sa masse. Le soubassement et l'étage d'ordre ionique qui s'élève dessus ont de belles proportions; mais dans l'ensemble de la composition il y a beaucoup à blâmer. Les petits bastions que l'architecte a placés aux angles sont d'un mauvais effet et tout à fait insuffisants pour donner l'idée d'une forteresse, et, dans le cas contraire, cela serait inconvenant. La cour circulaire intérieure est belle, mais c'est uniquement sa forme qui plaît, car sa disposition est sans mérite. L'étage supérieur, d'ordre corinthien, a de l'élégance et de belles proportions et brille par sa grande simplicité. Les arcades du péristyle circulaire de la cour sont élégantes. Nous répétons que le mélange d'architecture civile et militaire n'est pas heureux.

Au seizième siècle l'architecture est souvent élégante, sévère et

1. Letarouilly, t. II, pl. 205 à 221.

forte ; Vignole a beaucoup contribué, au dix-septième siècle, à la rendre émoussée, lâchée et molle.

Les Italiens ont le mérite d'avoir commencé la Renaissance, dès la fin du quatorzième siècle, quoique les sciences fussent vers ce temps dans un déplorable état. Les moines et les cléricaux avaient fait de la culture intellectuelle leur propriété exclusive ; ils furent cependant incapables de la faire progresser. La prise de Constantinople par les Turcs amena bon nombre de savants grecs en Italie, qui surent, eux, y répandre les œuvres de l'antiquité, échappées à la colère et à la vengeance de la barbarie chrétienne. Ces Grecs savants, enseignant dans des cours publics l'existence de ces chefs-d'œuvre littéraires, émancipèrent la société de l'ignorance où l'Église l'avait laissée croupir, et nécessairement les artistes ne furent pas les derniers à profiter des œuvres des poètes et des philosophes de l'antiquité hellénique. De là cette longue suite d'artistes distingués dont nous venons d'examiner les œuvres d'architecture.

FRANCE

BIBLIOGRAPHIE

M. Vitruvii Pollionis. — De Architectura, lib. X. Rome, 148$\frac{4}{7}$. In-folio.

Palladio, A. — Traité d'architecture. Venise, 1570. — Traduit en français par Dubois. La Haye, 1726. 2 vol. in-fol. — Édition italienne nouvelle. Turin, 1872. 4 vol. in-fol.

Scamozzi, Vincent. — L'Idea dell' Architettura universale. Venise, 1615. 2 vol. in-fol. — Daviler n'a traduit que le VIe livre, sous le titre des « Cinq ordres d'architecture de Scamozzi, etc. » Paris, 1685. In-folio. — Traduction entière sous le titre de « Œuvres d'architecture de Scamozzi contenues dans son Idée de l'architecture générale, etc., par Samuel du Ry. Leyde, 1713. In-fol.

Androuet du Cerceau, Jacques. — Le premier volume des Plus excellens bastimens de France. Paris, 1576, in-fol.; le second volume, 1579.

Savot, Louis, médecin du roy. — L'architecture françoise des Bastimens particuliers. Paris, 1624. 1 vol. in-8°.

Blondel, Fr. — Cours d'architecture. Paris, 1675. 1 vol. in-fol. — Fragments d'architecture et dessins des croisées qui décorent les façades du Louvre. Sans date. In-fol.

Daviler, A.-C. — Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens et de ceux de Michel-Ange. Paris, 1691. 2 vol. petit in-4°.

Menant, P. — Les plans, profils et élévations des ville et château de Versailles, avec les bosquets et fontaines, tels qu'ils sont à présent. Levez sur les lieux, dessinés et gravés en 1714 et 1715. Les vues perspectives par P. Menant.

Marot, Jean. — L'architecture françoise ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris. Paris, 1727. In-fol. — Le petit Marot ou Recueil de différents morceaux d'architecture en 220 planches. Paris, 1764. Grand in-4°. — Plans et élévations du Louvre, 1676 à 1678. 3 planches in-fol. — Traductions françaises de Vignole, Palladio, Scamozzi, etc. Marot était né en 1630.

Blondel, J.-F. — Architecture françoise ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris, ainsi que les châteaux et maisons de plaisance situés aux

environs de cette ville ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes et mesurés exactement sur les lieux. Avec la description de ces édifices et des dissertations utiles et intéressantes sur chaque espèce de bâtiment. Paris, 1752 à 1756. 4 vol. in-fol. — Cours d'architecture civile, etc. Paris, 1771. 9 vol. in-8°.

Guillaumot, C.-A. — Remarques critiques sur l'architecture. Paris, 1768. 1 vol. in-8°.

Patte, P. — Études d'architecture, 1755. In-fol.

Brizard, G. — De l'amour de Henri IV pour les lettres. Paris, 1785 et 1786. 1 vol. in-8°.

Argenville, d'. — Vies des fameux architectes depuis la Renaissance des arts avec description de leurs ouvrages, par M. D*** (d'Argenville), de l'Académie royale des belles-lettres de la Rochelle. Paris. Le tome I[er] de 1787; le tome II contient les sculpteurs.

Archives de la Commission des monuments historiques, publiées par l'État, 1855. In-folio. Partie de la Renaissance.

Le Roux de Lincy. — Histoire de l'Hôtel de Ville de Paris, suivie d'un Essai sur l'ancien gouvernement municipal de cette ville. Ouvrage orné de 8 planches dessinées et gravées sur acier par V. Calliat, architecte. Paris, 1846. In-4°. Contenant les armes de la ville de Paris: la maison aux piliers, d'après un manuscrit du xv[e] siècle; l'Hôtel de Ville de Paris en 1583; sceaux de la ville de Paris; l'Hôtel de Ville de Paris en 1770; plan général en 1770; plan général en 1835; plan général en 1843.

Libri. — Histoire des sciences mathématiques en Italie depuis la Renaissance. Paris, 1838 à 1841. 4 vol. in-8°.

Guilhermy, F. de. — Description archéologique des monuments de Paris, avec 15 gravures sur acier. Paris, deuxième édition 1856. 1 vol. in-18.

Verdier, A., et Cattois, F. — Architecture civile et domestique au Moyen âge et à la Renaissance, dessinée et décrite par... Paris, 1855-1857. 2 vol. in-4°.

Sauvageot, C. — Palais, châteaux, hôtels et maisons de France du xv[e] au xviii[e] siècle. Paris, 1861 à 1867. 4 vol. in-4°.

Pfnor, R., et Ramée, D. — Histoire et description du château de Heidelberg, avec planches. Paris, 1859. In-fol.

Pfnor, R., et Champollion-Figeac. — Palais de Fontainebleau, ses origines, son histoire artistique et politique, etc. Paris, 1866. In-folio.

Berty, A. — La Renaissance monumentale en France. Paris, 1858, 2 vol. grand in-4°. — Les grands architectes français de la Renaissance : P. Lescot, Ph. de l'Orme, J. Goujon, J. Bullant, les du Cerceau, les Métezeau, les Chambiges. Paris, 1860. 1 vol. in-8°. — Histoire générale de Paris. Topographie historique du vieux Paris. Paris, 1866. 1 vol. petit in-fol.: deuxième volume, 1868.

De Laborde, Léon. — La Renaissance des arts à la Cour de France. Paris, 1855. In-8.

Zinkeisen, J.-W. — Versailles. Historische Rückblicke. Dans Historisches Taschenbuch de F. von Raumer. 8[e] année, 1837. In-12.

Burckhardt, J., et Lübke, W. — Geschichte der neueren Baukunst. Stuttgart, 1867. 1 vol. in-8° divisé en deux livres : le premier, la Renaissance italienne; le second, la Renaissance française: formant le quatrième volume de l'Histoire de l'architecture de F. Kugler.

LANCE, Ad. — Dictionnaire des architectes français. Paris, 1872. 2 vol. in-8°.

PALUSTRE, L. — La Renaissance en France, 1879.

LES CHATEAUX HISTORIQUES de France, petit in-folio.

ROSENGARTEN, A. — Die Architektonischen Stylarten, etc. Braunschweig, 1857. 1 vol. in-8°.

AUCOURT, comte d'. — Les anciens hôtels de Paris, avec une carte gravée des grands hôtels de la rive gauche, avant 1789. Paris, 1880. 1 vol. in-16 carré.

PETIT, Victor. — Châteaux de la vallée de la Loire des XVe, XVIe et commencement du XVIIe siècle. Paris, 1856. 1 vol. in-fol.

ENCYCLOPÉDIE d'architecture. Revue mensuelle des travaux publics et particuliers. Paris, 2e série, in-fol. 1872.

LAFOLLYE, A. — Le château de Pau, son histoire et description. Paris, 1882. Petit in-folio.

RAMÉE, D. — Recueil de deux cents motifs d'architecture depuis la Renaissance. Paris, 1885. 1 vol. petit in-folio.

FRANCE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

A la suite de la longue lutte avec l'Angleterre, une milice permanente amena et conserva la tranquillité et l'ordre dans le royaume. La guerre aux grands vassaux et aux petits propriétaires nobles rendit de la force non seulement au pouvoir royal, mais encore à la classe moyenne ou bourgeoise. En 1470 l'imprimerie, introduite en France par l'Allemagne et l'Italie, concourut à y faire plus généralement connaître et répandre la littérature classique; par la suppression des bourses dans l'Université de Paris, la liberté fut donnée à l'instruction jusqu'alors officielle. La nouvelle culture intellectuelle et littéraire s'étendit par l'action que François Ier exerçait sur elle. A l'insuffisance de l'Université de Paris succéda l'établissement du Collège royal. En peu de temps il se forma une école d'humanistes français par lesquels la philosophie, l'histoire, le droit et la médecine firent des progrès rapides et importants; d'un autre côté, le poids de l'érudition fut funeste au goût dans la langue maternelle, ainsi que le prouve l'exemple de la pléiade poétique.

C'est par les hommes éminents que nous avons déjà nommés dans notre Introduction que l'œuvre bienheureuse de la Renaissance fut commencée et continuée sans cesse en France, qui suivit pas à pas le grand mouvement rénovateur et intellectuel éclos en Italie un siècle avant chez nous. Il ne faut pas oublier que vers le milieu du quinzième siècle il s'éleva dans ce pays une immense activité littéraire qui détruisit en détail les idées qui eurent cours pendant le moyen âge,

basées sur les élucubrations absurdes écloses chez les Juifs de l'antiquité. L'activité littéraire en question amena nécessairement un étonnant ennoblissement de l'esprit partout où elle apparut.

Les lettres exercent, selon le mouvement et la marche du temps, une grande influence sur la vie et le destin des nations. Au moyen âge les savants restaient isolés et entièrement séparés de la culture sociale des hautes classes, comme celles-ci l'étaient elles-mêmes du reste de la nation. Les savants écrivaient peu et en latin; cela changea lors de la Renaissance.

Le colossal faisceau formé par les humanistes de tous pays, faisceau des créations intellectuelles et scientifiques dues au profond et beau génie de l'antiquité hellénique et romaine, du génie grec et latin du paganisme, a donné dès le dernier quart du quinzième siècle une impulsion bienheureuse et mâle, toute nouvelle, aux peuples de l'Europe.

Ce faisceau de lumières humaines, basées sur la science et l'observation des lois *de la nature,* sans alliage surnaturel, porta une grave atteinte à l'association ecclésiastique ou cléricale et à ses prétentions imaginatives, association qui pour exister et subsister fut dans l'obligation de créer et de maintenir constamment l'ignorance, par conséquent la barbarie et la guerre. — L'imprimerie vint vigoureusement en aide à cette rénovation sociale amenée par la Renaissance de l'étude des auteurs classiques. Les imprimeurs de Milan et de Venise publièrent jusqu'en 1574 nombre d'auteurs grecs ; ceux de la Junta de Florence, depuis l'année 1500, en firent autant pour les classiques latins.

Pendant les guerres d'Italie, François I[er] fut frappé de la grande différence qui existait entre la culture intellectuelle des Français et des Italiens, dont il chercha la cause dans la différente méthode d'éducation supérieure, qui n'était point encore basée en France sur les *études classiques.* Pour les mettre au même niveau, conseillé par Guillaume Budé, le roi créa le Collège royal (collège de France), dans lequel la littérature ancienne, les mathématiques et la médecine étaient les principaux sujets d'enseignement. Dès lors les études classiques prirent un élan que continuèrent une longue suite de savants et dont les arts profitèrent naturellement avec grand bénéfice.

Le protestantisme eut quelques succès en France sous le règne de François I[er]; la Réforme amena, comme partout ailleurs, certains dé-

veloppements de l'esprit ainsi que dans plus d'une branche des sciences et des arts, quoique le protestantisme fût mêlé aux guerres civiles, guerres qui amenèrent un temps d'arrêt dans les progrès, jusqu'à ce qu'enfin l'édit de Nantes, de l'année 1598, assura aux protestants le libre exercice de leur culte et l'accès à toutes les fonctions publiques. Nombre d'artistes distingués passèrent au protestantisme, tels que Jean Goujon, Jacques Androuet du Cerceau, Salomon de Brosse et autres.

Henri IV et son ministre Sully, catholiques et protestants, constituèrent comme bon ton de faire progresser l'activité intellectuelle par nombre d'institutions nouvelles. Sur toute la surface de la France, des écoles et des collèges furent fondés dans les couvents et ailleurs; à la fin du seizième siècle, les catholiques eurent vingt-quatre et les réformés trois universités. — Dans les ordres religieux, il y eut au commencement du dix-septième siècle une nouvelle concurrence dans la progression des sciences, et dans la seconde moitié de ce siècle, les Bénédictins et surtout les membres de la congrégation de Saint-Maur, les Pères de l'Oratoire et les jansénistes de Port-Royal, arrachèrent aux jésuites la gloire de la primitive érudition du royaume. Dès lors, elle gagna toujours de plus en plus en substance et en étendue.

Le goût pour les lettres antiques et l'ardent désir d'en finir avec la fastidieuse lecture des créations littéraires mystiques et ascétiques du moyen âge furent stimulés par les traductions en langue vulgaire de nombre d'auteurs classiques. Ainsi Jean de Rouroy avait traduit les *Stratagèmes* de Frontin, Laurent de Premierfait donna une version française du *Senectute* et *De Amicitia*, de Cicéron, de l'*Économique* d'Aristote. En 1417 Jean de Luxembourg traduisit les *Harangues* de Cicéron contre Verrès; en 1466 Guillaume Rippe en fit autant pour Térence; en 1429 Jean Tourtier donna les *Aphorismes* d'Hippocrate en français; en 1474 Jean du Chesne en fit autant pour les *Commentaires* de César; en 1485 Robert Gaguin avait entrepris le même travail; en 1477 Vasquez de Lucena, Portugais au service d'Isabelle, femme de Philippe le Bon, fit une traduction de Quinte-Curce; sous le règne de Louis XII, Claude de Seyssel traduisit la *Cyropédie* de Xénophon, les livres XVIII à XX de Diodore de Sicile, le *Démétrius* de Plutarque, enfin Justin et Appien.

Richelieu ravit, il est vrai, leurs libertés aux protestants et ruina

ainsi les institutions destinées à l'éducation et à la culture intellectuelle en général, institutions qui disparurent insensiblement jusqu'en l'année 1681 : cependant l'amour pour la science, la conviction de leur nécessité dans un royaume puissant, l'ambition de son génie despotique ne lui permirent pas d'opprimer les sciences : mais il voulait être à leur tête et les dominer. Ce but en lui-même fut l'institution de l'Académie française en 1635, suivie par d'autres.

Les études humanistes, celles des auteurs grecs et romains, enrichirent la langue française, celle de Rabelais surtout, que la faute d'un retour au mysticisme du moyen âge sous le règne néfaste de Louis XIV appauvrit singulièrement. Il ne fallait qu'une langue pauvre pour des doctrines pauvres, fausses, qui transportaient au delà du monde des sens, du monde matériel, l'imagination humaine dans un monde que l'homme ne connaît pas à cause de l'exiguïté de ses sens. Aussi y est-il plus question de la vie future que de celle du présent.

« Désespérant de dépasser la Grèce, et même de l'atteindre, le seizième siècle se contenta de l'admirer et de la suivre, et il ne fut si grand que parce qu'il sut comprendre et continuer son œuvre. Il salua la renaissance de la Grèce, il crut voir son âme s'élancer du tombeau, rayonnante comme un phare, enveloppée d'une vapeur d'aurore, et le monde sortit de la grande nuit. On sut jusqu'à quelles cimes lumineuses pouvaient monter la force et le génie de l'homme.

« C'est là le plus grand bienfait de ces nobles études classiques dont le développement, chez les peuples modernes, donne la mesure de leur civilisation. Elles ne forment pas seulement des lettrés, mais des hommes : au milieu de la tempête des intérêts déchaînés, elles gardent le dépôt de la flamme sacrée dans le sanctuaire de l'idéal. La Grèce fait pour nos fils ce qu'elle faisait pour les siens : elle leur enseigne l'une par l'autre les lois éternelles ; elle les conduit par le chemin du beau à la connaissance du vrai et du juste. Dans la morale, comme dans l'art, elle occupe le point culminant de l'histoire. Aucun rêve ne fut plus beau que le sien, et aucun peuple n'approcha plus près de son rêve. A ceux qui soutiennent que la civilisation énerve les races ; à ceux qui confondent l'art avec le luxe, et qui, au nom de la morale, maudissent la poésie et le culte de la beauté, on peut répondre que le peuple qui a produit les plus splendides chefs-d'œuvre de la pensée est aussi celui qui a laissé les plus grands exemples de toutes les vertus, et que nous devons autant de respect à son héroïsme

que d'admiration à son génie. Grâces en soient rendues à ses dieux protecteurs, aux dieux de la beauté, enfants de la lyre d'Homère, aux Muses, à la Sagesse antique sortie tout armée du large front de Zeus, et à la terre féconde, nourrice des héros [1]. »

Les arts ont suivi l'impulsion donnée à l'activité scientifique. Ils furent entraînés par l'universel mouvement intellectuel qui s'était manifesté dès le quatorzième siècle en Italie et qui s'éleva en France au seizième.

Si au grand temps de la Renaissance en Italie, toute la foule a eu l'intuition de l'art, il en fut en grande partie de même en France; intuition étouffée et comprimée pendant longtemps de ce côté des Alpes.

Les premiers architectes de la renaissance française, furent plus embarrassés que ceux d'Italie pour saisir les éléments pouvant constituer un nouveau style d'architecture: l'Italie avait toujours été rebelle à l'acceptation de l'ogive et à ses développements; par le style roman, l'antique y avait maintenu sa prépondérance pendant le moyen âge. Les primitifs architectes français de la Renaissance eurent encore l'imagination péniblement surchargée de l'architecture si triste et si monotone du monothéisme judaïque qui [2], par le christianisme, fut introduit en Occident et s'y maintint depuis douze siècles, non sans attaques et sans secousses continuelles. Le polythéisme seul fait naître et vivre les arts et les sciences, témoin certains pays, surtout la Grèce ancienne. Il a fallu la connaissance de la civilisation hellénique au quinzième siècle en Italie, au seizième en France pour donner une impulsion nouvelle et fraîche aux études et à la pratique des sciences et des arts. De là, la renaissance de l'architecture avec ses élégances, avec toutes ses splendeurs de magnificence. La nature, les lois de l'équilibre, les belles formes reprirent alors leurs droits ainsi que leurs prérogatives.

Voilà pourquoi l'architecture ne trouva pas instantanément tout à fait sa voie. Indécise, troublée dans des essais timides de régéné-

1. *La Morale avant les philosophes,* par Louis Menard. Paris, 1860. 1 vol. in-8°, p. 285.

2. Un Gaulois, Claudius Rutilius Numatianus, a déjà dit au cinquième siècle : « Plût aux dieux que la Judée n'eût jamais été conquise ! » appréhendant sans doute les funestes conséquences que les idées écloses dans cette province allaient exercer sur le reste de l'empire romain.

ration, ses efforts ne purent être exempts de tâtonnements et quelquefois même de maladresse. Cet art n'avait au début pu saisir la direction et l'ordre qu'il avait à suivre mais qu'il trouva en peu de temps, sous le règne de François Ier, d'une manière plus élégante et plus correcte que sous Louis XII.

Au commencement du seizième siècle, les architectes eurent donc à s'inspirer par le secours de réminiscences exotiques, romaines et florentines; timides et ignorant encore en partie les moyens scientifiques de construction, ils furent tout à coup appelés à remplacer les châteaux forts à tourelles, à mâchicoulis, à fossés et ponts-levis par des palais où l'on ne devait plus rencontrer de souvenirs du moyen âge et de sa rudesse. Il arriva aussi que l'architecture religieuse dut être oubliée ou abolie et que le style de la Renaissance fut appliqué à presque tous les monuments nouveaux du culte; ce fut encore une nouvelle conquête.

Au seizième siècle l'architecture, régénérée en s'inspirant de l'antique, subit dans ses dernières années un recul, un arrêt, semblable à la langue française; elle s'appauvrit, revêtit un caractère de monotonie qu'elle imprima dans l'éternelle reproduction et abâtardissement des ordres dits toscan ou romain, corinthien et composite. La cannelure des colonnes est supprimée, les frises restent lisses, d'énormes modillons sont employés verticalement au lieu de la position horizontale qu'il doivent avoir; l'emploi des bossages est presque supprimé. Le fronton aigu est de rigueur, au-dessous est pratiqué un mur percé de portes et de fenêtres au lieu du péristyle à jour du temple grec.

Dans son magnifique discours préliminaire de l'*Encyclopédie*, en parlant de la Renaissance, d'Alembert dit : « Quand on considère les progrès de l'esprit depuis cette époque mémorable, on trouve que ces progrès se sont faits dans l'ordre qu'ils devaient naturellement suivre. On a commencé par l'érudition, continué par les belles-lettres et fini par la philosophie. Cet ordre diffère à la vérité de celui que doit observer l'homme abandonné à ses propres lumières, ou borné au commerce de ses contemporains... en effet, nous avons fait voir que l'esprit isolé doit rencontrer dans sa route la philosophie avant les belles-lettres. Mais en sortant d'un long intervalle d'ignorance que des siècles de lumières avaient précédé, la régénération des idées, si

on peut parler ainsi, a dû nécessairement être différente de leur génération primitive.

« Les chefs-d'œuvre que les anciens nous avaient laissés dans presque tous les genres avaient été oubliés pendant douze siècles. Les principes des sciences et des arts étaient perdus, parce que le beau et le vrai, qui semblent se montrer de toutes parts aux hommes, ne les frappent guère à moins qu'ils n'en soient avertis... Cependant la plupart des beaux esprits de ces temps ténébreux se faisaient appeler *poètes* ou *philosophes*. Que leur en coûtait-il, en effet, pour usurper deux titres dont on se pare à si peu de frais, et qu'on se flatte toujours de ne guère devoir à des lumières empruntées? Ils croyaient qu'il était inutile de chercher les modèles de la poésie dans les ouvrages des Grecs et des Romains, dont la langue ne se parlait plus; et ils prenaient pour la véritable philosophie des anciens une tradition barbare qui la défigurait. La poésie se réduisait pour eux à un mécanisme puéril; l'examen approfondi de la nature et la grande étude de l'homme étaient remplacés par mille questions frivoles sur des êtres abstraits et métaphysiques; questions dont la solution, bonne ou mauvaise, demandait souvent beaucoup de subtilité, et, par conséquent, un grand abus de l'esprit. Qu'on joigne à ce désordre l'état d'esclavage où presque toute l'Europe était plongée, les ravages de la superstition qui naît de l'ignorance, et qui la reproduit à son tour, et on verra que rien ne manquait aux obstacles qui éloignaient le retour de la raison et du goût; car il n'y a que la liberté d'agir et de penser qui soit capable de produire de grandes choses, et elle n'a besoin que de lumières pour se préserver des excès.

« Aussi fallait-il au genre humain, pour sortir de la barbarie, une de ces révolutions qui font prendre à la terre une face nouvelle: l'empire grec est détruit, sa ruine fait refluer en Europe le peu de connaissances qui restaient encore au monde: l'invention de l'imprimerie, la protection des Médicis et de François Ier raniment les esprits, et la lumière renaît de toutes parts.

« Nous serions injustes si, à l'occasion du détail où nous venons d'entrer, nous ne reconnaissions point ce que nous devons à l'Italie: c'est d'elle que nous avons reçu les sciences qui depuis ont fructifié si abondamment dans toute l'Europe; c'est à elle surtout que nous devons les beaux-arts et le bon goût, dont elle nous a fourni un grand nombre de modèles inimitables.

« Tant de préjugés, qu'une admiration aveugle pour l'antiquité contribuait à entretenir, semblaient se fortifier encore par l'abus qu'osaient faire quelques théologiens de la soumission des peuples. On avait permis aux poètes de chanter dans leurs ouvrages les divinités du paganisme, parce qu'on était persuadé, avec raison, que les noms de ces divinités ne pouvaient être qu'un jeu dont on n'avait rien à craindre. Si, d'un côté, la religion des anciens, qui animait tout, ouvrait un vaste champ à l'imagination des beaux esprits, de l'autre, les principes en étaient trop absurdes pour qu'on appréhendât de voir ressusciter Jupiter et Pluton par quelque secte de novateurs; mais l'on craignait ou l'on paraissait craindre les coups qu'une raison aveugle pouvait porter au christianisme. Comment ne voyait-on pas qu'il n'avait point à redouter une attaque aussi faible! Envoyée du ciel aux hommes, la vénération si juste et si ancienne que les peuples lui témoignaient avait été garantie pour toujours par les promesses de Dieu même. D'ailleurs, quelque absurde qu'une religion puisse être (reproche que l'impiété seule peut faire à la nôtre), ce ne sont jamais les philosophes qui la détruisent. Lors même qu'ils enseignent la vérité, ils se contentent de la montrer, sans forcer personne à la connaître. Un tel pouvoir n'appartient qu'à l'Être tout-puissant. Ce sont les hommes inspirés qui éclairent le peuple, et les enthousiastes qui l'égarent.

« Quoique la religion soit uniquement destinée à régler nos mœurs et notre foi, ils la croyaient (certains théologiens) faite pour nous éclairer aussi sur le système du monde, c'est-à-dire sur ces matières que le Tout-Puissant a expressément abandonnées à nos disputes. Ils ne faisaient pas réflexion que les livres sacrés et les ouvrages des Pères, faits pour montrer au peuple comme aux philosophes ce qu'il faut pratiquer et croire, ne devaient point, sur les questions indifférentes, parler un autre langage que le peuple. Cependant le despotisme théologique ou le préjugé l'emporte. Un tribunal devenu puissant dans le midi de l'Europe, dans les Indes, dans le nouveau monde, mais que la foi n'ordonne point de croire ni la charité d'approuver, ou plutôt que la religion réprouve, quoique occupé par ses ministres, et dont la France n'a pu s'accoutumer encore à prononcer le nom sans effroi, condamna un célèbre astronome pour avoir soutenu le mouvement de la terre, et le déclara hérétique : à peu près comme le pape Zacharie avait condamné, quelques siècles auparavant, un évêque

pour n'avoir pas pensé comme saint Augustin sur les antipodes, et pour avoir deviné leur existence six cents ans avant que Christophe Colomb les découvrît. C'est ainsi que l'abus de l'autorité spirituelle, réunie à la temporelle, forçait la raison au silence, et peu s'en fallut qu'on ne défendît au genre humain de penser. »

CHAPITRE I

LOUIS XI. — EXPÉDITIONS MILITAIRES DE CHARLES VIII ET DE LOUIS XII

Au quinzième siècle arriva une époque où l'esprit européen, longtemps tenu captif, on ne saurait trop le répéter, sentant enfin qu'il devait et pouvait se désenivrer, se débarrasser de l'essence juive qui lui avait été inoculée par la violence et non par la conviction; on sentit que l'homme pouvait être libre par lui-même.

A la suite d'études philologiques, les auteurs classiques de l'antiquité lui enseignèrent un monde intellectuel nouveau fondé sur l'éducation de la volonté et sur celle produite par la science. On sortait enfin de la grande et profonde nuit du moyen âge. Une ère nouvelle s'ouvrit avec un développement et des progrès continuels. La civilisation, au lieu de rester stationnaire, ou plutôt de se perdre, prit une marche en avant et ascensionnelle dans toutes les directions.

Les efforts tentés par Charles VII pour fonder une monarchie puissante, embrassant l'ensemble des provinces et leurs populations, furent continués avec succès par son fils Louis XI, avec une vigueur et une astuce sans scrupules. Il avait conçu la fondation d'une monarchie absolue. Le passé devait disparaître, d'autres institutions devaient remplacer la féodalité. Louis XI, âgé de trente-huit ans, annonçait une nouvelle époque dans l'existence du peuple français; par son esprit politique, ce roi appartient déjà aux temps modernes. Quelque occupé qu'il fût par sa politique et sa diplomatie, ce prince a montré une diligence non interrompue dans l'administration du royaume : le nombre de ses ordonnances est aussi significatif que leur substance est variée[1]. Il favorisa la bourgeoisie pour en constituer son soutien

1. Voyez *Ordonnances des rois de France*, t. XV, XVI et XVII, in-fol.

contre la noblesse; il était d'autant plus porté à octroyer des prérogatives, à accéder à des exaucements destinés à amener et à développer la prospérité des villes, qu'il n'avait pas à redouter que le sentiment naissant de leur puissance pût devenir dangereux. Aussi l'influence de la bourgeoisie s'éleva-t-elle à vue d'œil : par les besoins nouveaux et par la prospérité naissante, les artisans eurent un débit considérable de leurs travaux; leurs droits et la revendication de leur salaire étaient assurés par les tribunaux des villes; les négociants s'enrichissaient dans les foires, où ils pouvaient se rendre par des routes sûres. L'échange des lettres se faisait facilement par les postes royales : le commerce maritime avec le Levant augmenta considérablement par la chute de l'empire grec; le Rhône conduisait les produits français à Constantinople, produits que le Danube bloqué, et Venise notre ennemie, ne pouvaient plus y transporter : les rapports avec l'Espagne et avec les trésors de Lisbonne devinrent de plus en plus actifs, et enfin nos villes situées sur la Manche trouvaient une compensation à l'inimitié des cités bourguignonnes, dans leurs rapports d'amitié avec les villes de la hanse septentrionale.

Louis XI encouragea l'exploitation des mines, fort négligée jusqu'alors; il en régla les conditions par son ordonnance de 1471 ; il fut le premier roi qui respecta le travail, en accordant ses bénéfices aux propriétaires ou fermiers des mines, qu'il affranchit d'impôts pendant vingt ans; il nomma un fonctionnaire, *général maître, gouverneur et visiteur des mines*. Il encouragea encore l'établissement de la culture des vers à soie, des fabriques de draps, des postes, il favorisa l'introduction des premiers imprimeurs à Paris; il projeta l'uniformité des poids et mesures dans tout le royaume; il fut sensible au grand mouvement qui saisit son époque en faveur de l'étude de l'antiquité qui ouvrit l'ère de la Renaissance : il accueillit et secourut les savants grecs chassés de Constantinople, il augmenta les privilèges de l'Université de Paris, il y fonda une école spéciale de médecine, il augmenta la bibliothèque commencée par Charles V, qui avait été dispersée dans les guerres civiles et étrangères. La littérature eut sa renaissance, représentée par Ph. de Comines, Charles duc d'Orléans, René d'Anjou, Nicolas Gilles, Robert Gaguin, etc. Les universités devinrent accessibles à quiconque voulait les fréquenter. Il établit aussi, en 1467, l'inamovibilité des fonctionnaires, à certaines conditions.

La tranquillité s'établit dans l'intérieur du royaume; l'activité nationale, qui s'éleva à la suite d'une guerre défensive qui avait duré cent ans, se porta comme toujours sur l'industrie et l'agriculture ainsi que sur les arts et la science, dont les conséquences furent un nouveau développement du travail de l'esprit et de la raison, et la liberté du travail amena la prospérité nationale.

Le genre de vie de Louis XI était d'une grande simplicité et telle était aussi sa cour. Il se vêtissait d'étoffes communes, le plus souvent de gros drap gris; presque toujours en voyage ou à la campagne, il empêchait par là le luxe de se répandre.

La Pragmatique sanction de Charles VII, de l'année 1438, qui garantissait les droits et les libertés de l'Église gallicane contre les empiétements de la cour de Rome, avait été abolie par Louis XI. Le parlement de Paris osa s'élever contre le pape; il refusa d'enregistrer l'édit concernant cette suppression, soumit au roi un compte des sommes qui, après cette suppression, s'en iraient annuellement de France à Rome; l'opinion générale fut en faveur du Parlement: la Pragmatique fut rétablie avec des modifications en 1472, et par l'édit du 16 août 1478 tout envoi d'argent à Rome fut défendu.

Un regard impartial jeté sur la situation de la France à la fin du quinzième siècle, en ne perdant pas de vue que la tyrannie de Louis XI ne s'élevait particulièrement que contre la polyarchie ou régime des chefs de la féodalité et la destruction du pouvoir qui avait troublé, déchiré le royaume par la barbarie et un esprit de parti égoïste, odieux qui le mena même au bord de l'abîme, les efforts de Louis XI, disons-nous, pour remettre de l'ordre dans l'État, paraîtront en général avantageux et fructueux pour l'avancement de la liberté commune des temps qui allaient suivre; il fut le prince qui effectua le déblai de la vieille société féodale de France, d'où devait, dans la suite, s'élever ce qui à juste titre a été nommé chez nous, comme ailleurs, la Renaissance.

Si Louis, dont les principes de gouvernement étaient meilleurs que la plupart de ses actes, brisa la puissance des grands avec ruse et violence, son despotisme, prudemment calculé, favorisait la bourgeoisie et sut mettre de l'ordre et de la régularité dans l'administration politique et judiciaire de son royaume.

C'est sous le règne de Louis XI, de 1461 à 1483, que s'éleva le dernier style ogival qui porte le nom de *flamboyant*. C'était un

style capricieux, sans ordre, qui mourut par sa propre essence, complètement épuisée.

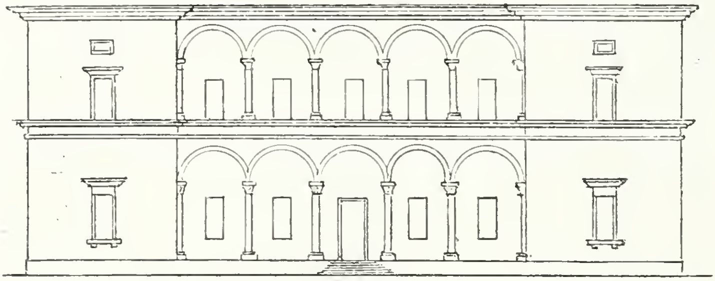
Lorsque des rapports malveillants s'élevèrent entre Naples et Milan et amenèrent une rupture entre les princes de ces deux maisons, afin de parer le coup qui menaçait de part ou d'autre, Ludovic le Maure, s'adressa à l'étranger et en premier lieu à la France. On dit au roi de France que le moment était propice pour se saisir des droits revendiqués par la maison d'Anjou. Charles VIII, jeune homme de vingt-quatre ans, d'un esprit plus chevaleresque que politique, fasciné par une perspective brillante de succès, se laissa entraîner à la conquête de Naples, au désir de rétablir l'empire grec et de chasser d'Europe le Grand Turc, chef des infidèles. Quels n'en auraient pas été l'honneur et la gloire!

Nous avons dit que ce fut la revendication de droits héréditaires qui conduisit Charles VIII, Louis XII et plus tard François Ier en Italie; toutefois il existait un stimulant plus profond et plus actif : la France était devenue florissante, elle nourrissait alors dans son sein un peuple nombreux, puissant, riche, belliqueux, plein d'ardeur pour la gloire et redouté de ses voisins, dont il avait en même temps l'estime. Les frontières du royaume venaient d'être reculées; Charles VII avait réuni à son domaine la Normandie et la Guyenne. Dans les dernières années de Louis XI la Provence et la Bourgogne avaient eu le même sort, et enfin Charles VIII venait d'ajouter la Bretagne à ses États : en un mot, ce stimulant n'était autre que la force exubérante de la nation française qui venait de surgir, c'était encore le désir constant des peuples indo-germaniques du nord et de l'occident d'aller vers le sud, désir du moyen âge tout entier et qui occasionna aussi de nombreuses guerres. L'entreprise fantastique du jeune roi Charles VIII, commencée sans de prudentes dispositions d'exécution, ressemble plutôt à un divertissement plein d'orgueil qu'à une expédition guerrière sérieuse. Elle ne fut qu'une suite non interrompue de fêtes et de solennités, dans lesquelles s'enivrait le jeune roi avec ses jeunes compagnons d'armes. A Turin, la princesse de Piémont commence par une parade aussi pompeuse que fabuleuse : elle est entourée d'une multitude de jeunes femmes[1]; des fêtes non interrom-

1. Le chroniqueur, qui se complaît dans la description de son magnifique cos-

pues suivirent. A Asti, le rusé Ludovico Sforza sut fasciner et enchaîner le vain et faible roi, facilement enflammé par cinquante beautés féminines peu farouches ; à Pise, ce fut un chœur entier de dames qui durent supplier le prince de délivrer la ville du joug florentin. Partout l'armée française est reçue avec des arcs de triomphe, des représentations théâtrales, des allégories historiques, enfin des fêtes resplendissantes[1]. Mais le comble de toutes ces expressions de joie et de bonheur eut lieu à Naples qui, par ses fêtes, devint une seconde Capoue pour le roi et les siens.

Charles fut surtout entraîné par la beauté du Poggio Reale[2], palais



25. — Façade du Poggio Reale, d'après Serlio.

d'une villa orné de tous les charmes de la renaissance primitive, de portiques aérés, de jets d'eau, d'un parterre de roses et des masses d'arbres ombreux de son parc. Dans le troisième livre de son ouvrage, Serlio a donné un plan et une description de cette habitation de campagne bâtie par le roi Alphonse, mais disparue depuis longtemps. Au milieu, dit-il, existait une cour carrée entourée d'arcades, et un bassin creux auquel conduisaient tout autour des degrés. Dans de beaux jours, le roi, accompagné de dames et de cavaliers distingués, y prenait ses repas, et quand il le désirait, sur un signe de lui, le bassin se remplissait d'eau : les hommes et les dames restaient ensemble

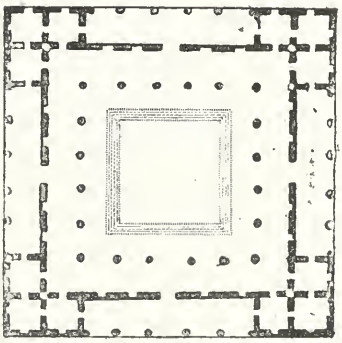
tume, ajoute : « et ainsi richement vestue estoit montée sur une haquenée ; laquelle estoit conduicte par six laquets bien accoustrez de fin drap d'or broché, avec une bande de damoiselles. » Desrey, dans Monstrelet, *Chroniques*, vol. III. Paris, 1603, in-fol.

1. « C'estoit chose admirable à voir que toutes les figures d'histoire, des mystères, des arcs triomphaux destinés au passage du roy et de l'armée de France. »

2. L'Esclavon Luciano en fut l'architecte ; Pintelli lui succéda.

dans ce bain improvisé. Les beaux vêtements ne manquaient pas pour se rhabiller, ni les lits ornés avec richesse pour ceux qui avaient besoin de repos. « O delitie Italiane », ajoute le narrateur dans son enthousiasme, « come per la discordia nostra siete estinte ».

Il s'ouvrit donc un monde inconnu et non pressenti aux regards des Français si facilement émus. Au lieu de leurs châteaux fortifiés du moyen âge, entourés de murailles et de fossés, défendus par des tours sombres couronnées de mâchicoulis et de créneaux, ils virent des palais ouverts, des demeures princières et éclatantes avec leur loggia et leurs arcades, leurs décors de marbre, de peintures et de sculptures, des villas avec leurs larges péristyles, leurs magnifiques jardins. Chez eux en France, au nord, tout était sombre, altier, guerrier, là-bas tout était joyeux, riant, ouvert, franc et fait pour réjouir l'existence. Nous connaissons les richesses qui furent créées par deux générations d'architectes, de sculpteurs et de peintres, depuis Brunelleschi, Michelozzi, Ghiberti, Masaccio à Florence et dans d'autres villes d'Italie, en fait d'églises, de chapelles et de palais. Aujourd'hui encore la plénitude de ces œuvres gracieuses et plaisantes agit sur nous d'une façon magique; que durent donc être ces beautés inaccoutumées pour des hommes du Nord, dans l'entier attrait de ces nouveautés qui les saisirent si inopinément? Les murs massifs en pierre de taille des palais florentins [1] sont même mentionnés par le chroniqueur aride, et le palais Médicis brillait dans tout l'éclat de sa nouvauté, palais qui fut offert comme habitation au roi, lui semble entièrement bâti en marbre [2]. Mais c'est avec une prédilection particulière que les charmes des villas sont décrits qui, dans la libre alliance de l'archi-



26. — Plan du Poggio Reale, d'après Serlio.

1. « De palais massifs comme des citadelles. »

2. « Puis il fut accompagné au logis qui luy estoit préparé, appartenant à Pierre de Médicis, dont les murs sont tous bastis de marbre. » Lavigne, journal, dans Godefroy, *Recueil de pièces concernant le règne de Charles VIII*. Paris, 1617, in-4°.

tecture avec la disposition des jardins et des parcs, renouvelèrent sans cesse l'admiration. Toutes ces merveilles firent un profond effet sur Charles; on le voit assidûment se promener à Florence et à Rome[1], visitant surtout les églises et observant leurs nombreuses curiosités : il achète des livres et appelle en France de nombreux artistes destinés à exécuter des travaux pour lui.

Ce fut encore avec plus de puissance que l'action de l'Italie augmenta sous le règne sage et heureux de Louis XII. On reconnaît ensuite plus clairement l'impression produite par les arts d'en delà des Alpes dans les remarques des chroniqueurs. Ainsi Jean d'Autun décrit la beauté des parcs de Pavie, leurs magnifiques groupes d'arbres, leurs belles et riches prairies, leurs bassins et leurs jets d'eau, leurs jardins zoologiques et leurs fabriques, qui lui apparaissent comme un véritable Éden[2]. Il donne aussi une description exacte du dôme de Gênes avec son beau portail, ses nefs ornées de colonnes de porphyre, de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste[3] avec ses statues et son tabernacle en marbre et ses sculptures. Les belles œuvres de Civitali de Lucques ont ravi les yeux et se sont imprimées dans la mémoire de l'historiographe royal, quoiqu'il en ignore le nom d'auteur. Il n'a pas même oublié une relique célèbre, le doigt du saint par lequel il a désigné la personne du maître et qui « supernaturellement fut exempt de la puissance du feu. » L'admiration pour l'Italie se réfléchit encore plus tard dans le *Pantagruel* de Rabelais où Epistemon[4] raconte une visite qu'il fit en « bonne compagnie de gens studieux, amateurs de pérégrinité, et convoiteux de visiter les gens doctes, antiquités et singularités d'Italie. Et lors curieusement contemplions l'assiette et beauté de Florence, la structure du Dôme, la somptuosité des temples et palais magnifiques... quand un moine d'Amiens, nommé Bernard Lardon, comme tout fasché et monopolé (intrigué), nous dit : Je ne sçay que diantre vous trouvez icy tant à louer. J'ay aussi bien contemplé comme vous, et ne suis aveugle plus que vous. Et puis : Qu'est-ce? Ce sont belles maisons. C'est tout.

1. Il allait par récréation voir les lieux les plus curieux et les choses les plus rares.

2. *Chroniques de Jean d'Autun*, I, 51: « que mieux sembloit un Eden parasidique qu'un domaine terrestre. »

3. *Id.*, II, 230 et suiv.

4. *Pantagruel*, livre IV, chapitre XI.

Mais Dieu, et monsieur saint Bernard, nostre bon patron soit avec nous, en toute ceste ville encores n'ay veu une seule routisserie, et y ay curieusement regardé et considéré.... Je ne sçay quel plaisir avez pris voyans les lions africains (ainsi nommiez-vous, ce me semble, ou bien ours bistides ce qu'ils appellent tygres) près le beffroy : pareillement, voyons les porcs espiez et autruches on palais du seigneur Philippe Strossi. Par ma foy, nos fieulx (nos enfants, en patois picard), j'aimerois mieulx voir un bon et gras oison en broche. Ces porphyres, ces marbres sont beaux. Je n'en dis point de mal. Mais les darioles d'Amiens sont meilleures à mon goust. Ces statues antiques sont bien faites, je le veux croire. Mais par saint Ferréol d'Abbeville, les jeunes bachelettes de nos pays sont mille fois plus advenantes. »

Louis XII fit également venir des œuvres d'art et des artistes d'Italie, parmi lesquels surtout le frère Joconde, célèbre constructeur de Vérone[1]. C'est en vain qu'on rechercherait encore des témoins de son activité. Mais par contre nous possédons un livre d'histoire de Claude de Seyssel, que le roi avait appelé d'Aix en Savoie, à son service comme historiographe.

1. Vasari, édition Le Monnier, IX, p. 159 et note 8.

CHAPITRE II

ACTION DES GUERRES D'ITALIE SUR LA NOBLESSE FRANÇAISE

La noblesse française était encore tout à fait imbue des mœurs et de l'idée du monde que s'était faite le moyen âge, mœurs mystiques et passablement grossières. C'est dans les guerres d'Italie qu'on aperçoit la dernière ardeur de l'esprit chevaleresque et en même temps les premières traces de sa décadence ainsi que la naissance d'une nouvelle civilisation. Charles VIII entreprend, comme un guerrier du moyen âge avide d'aventures, la conquête de Naples ainsi que la prise fantastique de Constantinople; François Ier est le dernier chevalier et en même temps le destructeur de la chevalerie. La noblesse vit encore dans ses châteaux forts, mais sa puissance avait été détruite par Louis XI, le pouvoir royal allait en augmentant : peu à peu de la noblesse guerrière il se développe une noblesse militaire de cour, au service de la couronne. Chez elles, selon l'usage traditionnel, les femmes nobles sont sédentaires dans la solitude de leurs châteaux, entourées de jeunes filles de race distinguée; ces nobles châtelaines élèvent leurs enfants, s'occupent de broderie, de lecture, quelquefois même elles sont auteurs. Nous avons de ce genre de vie une charmante description due à Gabrielle de Bourbon, première femme du brave Louis de la Trémouille, et qui elle-même composa de petits traités à la gloire de Dieu et de la vierge Marie, destinés à l'instruction des jeunes dames [1].

Quant aux chevaliers, ils étaient peu amis des sciences et des arts. Le poète Alain Chartier [2] se plaint et dit : « Plus y a car ce fol langage court aujourd'hui que noble homme ne doit savoir les lettres,

1. *Mém. de Louis de la Trémoille*, chap. XII.
2. *L'espérance* (id. de Duchêne, p. 316).

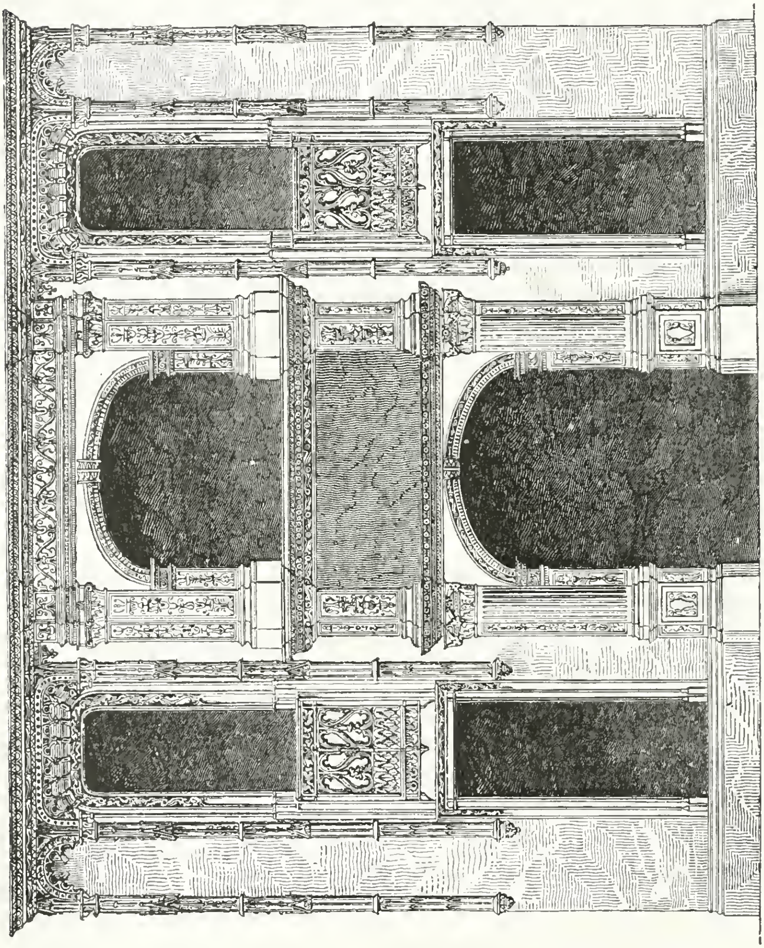
et tiennent à reprouches de gentillesse bien lire ou bien escrire. » De retour de ses expéditions militaires le chevalier français méprise les Italiens à cause de leur mollesse, qui semble inséparable d'une haute culture de mœurs et d'intelligence. Toutefois les idées nées à la vue d'un art brillant, opèrent un changement dans son esprit, et imperceptiblement les sciences et les arts de l'Italie envahissent sa patrie. Le plus rude coup qui frappa la vie féodale, fut celui qu'elle reçut du nouveau genre de guerre des temps modernes, l'introduction de l'artillerie et la prépondérance de l'infanterie. Le chevalier dans sa lourde armure, sur son cheval pesamment harnaché, ne décide plus comme autrefois de l'issue d'un combat : son armure est pour lui dès lors plus un fardeau qu'une protection. Il en fut de même des châteaux féodaux dont les murs résistaient aux canons de gros calibre aussi difficilement qu'à la puissance concentrée de la royauté. Ce fut ainsi que tout concourait à modifier l'ensemble de l'esprit et de l'essence de la noblesse.

Cependant les anciennes traditions furent si fortes, le sentiment et la conscience de la capacité guerrière furent si puissants, que la chevalerie ne put abandonner que lentement et avec peine son caractère féodal. On voit par les faits rapportés par les chroniqueurs et les historiens combien peu d'influence les guerres d'Italie eurent elles-mêmes. Ils ne rapportent presque que des faits de guerre ; ils alternent en tous cas en s'étendant à des descriptions de fêtes dont l'éclat ne consiste qu'en tournois tels qu'ils avaient lieu durant le moyen âge. Ce ne fut que sous le règne de Henri II que les temps modernes commencent à faire brèche, et Brantôme raconte une fête donnée à ce roi à Lyon par le cardinal de Ferrare, dans laquelle on voyait, selon l'usage de l'antiquité, des gladiateurs, une naumachie et enfin une tragédie pour clôture, jouée par des acteurs et des actrices italiens, divertissements qui, ainsi que le constate l'historien, ne furent jamais vus auparavant en France [1].

Du temps de Louis XII et de François Ier on cherche en vain dans la masse des mémoires quelque indice artistique ou littéraire, on n'en

1. Brantôme, *Mém. Henri II :* « Cette entrée donc fut accompagnée de plusieurs très belles singularitez, l'une d'un combat à outrance et à l'antique, de douze gladiateurs vestus de satin blanc les six, et les autres de satin cramoisi fait à l'antique romaine... La troisieme belle chose aussi fut cette belle naumachie, ou combat de galères tout à l'antique. »

trouve même que rarement et isolément sur des édifices et des sculptures italiens. Ce fut donc à peine que l'action de l'Italie s'étendit dans les mœurs françaises. Toutefois on nous apprend que sous Louis XI, à l'occasion de son entrée à Paris en 1461, on vit des si-

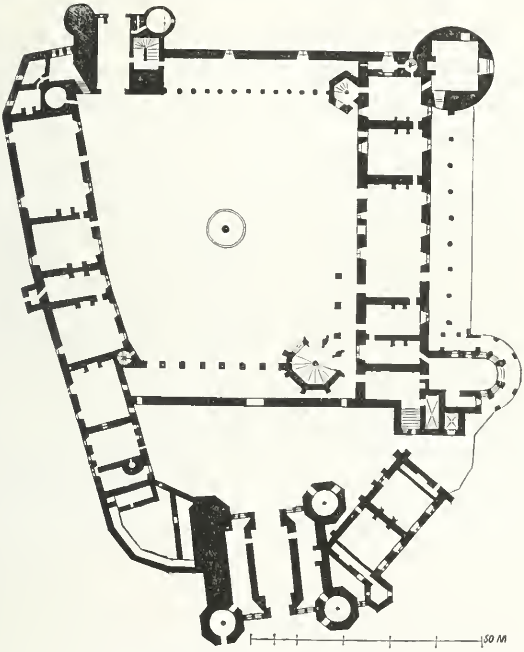


27. — Partie de façade du château de Gaillon.

rènes, représentées par trois belles filles nues, qui reçurent le roi et que le chroniqueur décrit naïvement[1]. On nous raconte quelquefois

1. *Les Chroniques du roi Louis XI*, par Jean de Troyes, page 16 : « Et si y avoit encores très belles filles faisans personnaiges de seraines toutes nuës, et leur veoit-on le beau tetin droit séparé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisante. Mon-

que les jeunes gentilshommes s'amusaient au jeu de balle qui, est-il expressément dit, a été importé d'Italie [1]. Une autre fois une danseuse florentine étale ses talents en présence de Louis XII [2]. Mais quand au reste, le sentiment du beau élevé demeure encore obtus, étranger aux masses et même aux cercles cultivés. Quelques esprits isolés, comme Comines, savent le concevoir. Au milieu de ses négociations diplomatiques, ce politique trouve encore le temps de s'occuper d'observations d'un autre genre. Il dépeint les



28. — Plan du château de Gaillon.

maisons de Venise [3] avec leurs décors de marbres d'Istrie, de porphyre et de serpentin, la décoration pompeuse de leurs salles, leurs plafonds dorés et peints, leurs cheminées de marbre enrichies de

sieur d'Angoulesme (dans la suite François Ier) et le jeune adventureux jouoient à l'escaigne, qui est un jeu venu d'Italie... jouoient à la grosse boule, qui est un jeu d'Italie, non accoutumé de par de çà. »

1. *Mém. de Fleuranges.*
2. *Chroniques de Jean d'Autun*, III, 9.
3. *Mém. de Philippe de Comines*, liv. VIII, ch. xv.

sculptures, leurs lits coûteux, leurs tapis et leurs autres meubles. Il rapporte que les pierres de taille du palais des doges sont dorées sur leurs arêtes à un pouce de largeur et que dans l'intérieur du palais les salles brillent dans l'or et les couleurs. Il admire [1] le luxe de marbre dans la Chartreuse de Pavie, la plus belle église qu'il ne vit de sa vie. C'est encore lui qui nous fait connaître les constructions et les œuvres d'art entreprises et exécutées par Charles VIII [2]. Ce roi et son successeur exceptés, ce fut le ministre de Louis XII, le cardinal Georges d'Amboise, qui a eu le mérite d'avoir été le protecteur des arts et d'avoir développé en France une culture plus élevée que par le passé. Rien ne donne une plus haute idée de son amour pour les arts que son château de Gaillon, qu'il bâtit et embellit avec tout le luxe connu alors, quoique ce château ne fût pas sa propriété personnelle, mais qu'il appartînt à l'archevêché de Rouen, dont il était le prélat. C'est dans le même esprit que bâtissaient un Jules II et un Léon X; mais l'amour des arts du cardinal a été encore plus désintéressé ; car les affaires d'État le tenaient presque toujours éloigné pendant tout le temps qu'il en eut l'administration, et qu'il ne put visiter Gaillon qu'une douzaine de fois et durant quelques jours seulement, comme sa création de prédilection [3].

1. *Mém. de Philippe de Comines*, liv. VII, ch. VII.
2. *Id.*, liv. VIII, ch. XVIII.
3. A. Deville, *Comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon*. Paris, 1850, p. XVII.

CHAPITRE III

MONUMENTS DE STYLE OGIVAL AVEC TRANSITION AU STYLE DE LA RENAISSANCE

L'impulsion générale donnée à l'architecture de la Renaissance par la cour à Blois, à Fontainebleau, à Orléans et ailleurs, par les échevins de différentes villes, sous les règnes de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, ne fut pas suivie dans toutes les localités. Nous citerons le curieux hôtel de ville de Compiègne [1], attribué bien à tort à Charles VI; il a été commencé sous Charles VIII et terminé par son successeur, qui en fut le fondateur auxiliaire. Dans une niche spacieuse on a vu pendant longtemps la statue équestre du fils de Louis XI. Le style de cet hôtel de ville est ce qu'on a nommé flamboyant. Sa façade supporte une terrasse entourée d'une balustrade de pierre, ayant aux deux angles une belle tourelle octogone en encorbellement. Du milieu de la façade et en avant du comble s'élève avec hardiesse une grande tour, flanquée de deux tours circulaires et terminée par une flèche très élevée.

Les deux portails du transsept de la cathédrale de Beauvais sont du style flamboyant fleuri. Celui du nord, où l'on voit les hermines de Bretagne, a sans doute été bâti entre les années 1500 à 1524. Le portail du sud fut exécuté par l'ordre de François Ier en 1530 et terminé en 1537. Les arceaux, les voussures qui encadrent la porte d'entrée, entourés de festons trilobés d'une délicatesse et d'une légèreté surprenantes, sont couverts de salamandres, de F couronnées, entremêlées de marguerites (allusion à Marguerite de Valois, sœur de François Ier), de fleurs de lis, et accompagnés de dais gothiques taillés à jour avec une patience et un art infinis [2]. Le palais de justice

1. *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la renaissance*, par A. Verdier et F. Cattois, t. I, p. 172.

2. *Description de la cathédrale de Beauvais*, par Emm. Woillez. Beauvais, 1838, un vol. petit in-folio. — *Moyen âge monumental et archéologique*, pl. 227.

de Rouen date de l'année 1499, il a été élevé par Louis XII, pour l'échiquier, dont ce prince avait fixé la résidence à Rouen. Il a eu pour architecte Roger Ango. Son style est un mélange de flamboyant et de certains détails, peu marquants encore, de l'architecture de la Renaissance. La salle des procureurs date de 1493, sous le règne de Charles VIII.

Saint-Maclou de Rouen est un monument qui date du milieu du quinzième siècle. Les travaux étaient fort avancés en 1511, époque où l'on éleva la plate-forme qui devait supporter le clocher. Comme au palais de justice, le style commence à être mélangé, il tient à la transition de l'architecture de la Renaissance qui commençait déjà à se faire sentir [1].

L'ancien palais de la Cour des aides, à Rouen, ancien bureau des finances, est un hôtel bâti en pierre de taille; sa construction remonte à l'année 1509. Quoique cet édifice ait éprouvé des dégradations assez nombreuses, il mérite néanmoins l'attention de l'antiquaire et de l'historien. Aux arabesques qui le décorent, aux ornements dont il est chargé, on reconnaît facilement la transition du style ogival à la Renaissance. Construit dans les dernières années de Louis XII, il offre encore l'écu de France avec des porcs-épics en supports. Par la suite, sous François Ier, on ajouta des salamandres aux ornements. Cet hôtel a deux façades : la principale, sur le parvis Notre-Dame, l'autre sur la rue du Petit-Salut. Le genre de décoration est le même des deux côtés : ce sont des trumeaux revêtus de pilastres chargés d'arabesques; des médaillons formés de couronnes, mais dont les figures n'existent plus; des écussons, également effacés; plusieurs niches surmontées de dais, etc.

Au règne de Louis XII appartiennent les deux transsepts de la cathédrale de Senlis, qui datent de 1510. Très ornés dans le style flamboyant fleuri, ils ont une grande ressemblance aux transsepts de la cathédrale de Beauvais : l'architecture en est riche et d'une belle exécution [2].

Parmi les plus beaux monuments du style flamboyant fleuri en Picardie, il faut ranger l'église abbatiale de Saint-Riquier [3], non loin d'Abbeville. La première pierre de ce monument fut posée vers 1500 :

1. *Moyen âge monumental et archéologique*, pl. 253.
2. *Moyen âge pittoresque*, pl. 1, portail du Nord.
3. *Moyen âge monumental et archéologique*, pl. 157.

il était terminé en 1510, car une pierre lancée par imprudence du haut de la grande voûte tua cette année Eustache le Quieux, cinquante-quatrième abbé de cette communauté célèbre. L'architecte de l'édifice fut Jean Leveillé, maître maçon du pays. La façade est une œuvre très remarquable. Tout y est magnifique, riche par son ornementation. Le bas offre trois portes d'entrées, deux petites latérales et une spacieuse au milieu. Ces portes sont décorées d'un grand nombre de statues, de bas-reliefs, la porte principale est remarquable par la dentelle de pierre de l'arc d'ouverture, qui se détache d'une manière extrêmement pittoresque. Louis XII et François Ier firent des dons importants pour l'achèvement de cette église. Près des hauts contreforts à retraites, qui flanquent le portail se trouvent deux élégantes tourelles hexagonales, ornées de panneaux et contenant des escaliers qui conduisent au haut de la tour, qu'elles décorent admirablement. Cette belle tour fut achevée vers l'an 1514. Le tympan de la porte de gauche est couvert d'élégants arabesques qui datent de 1516 et prouvent que le style de la Renaissance et dit de transition, s'introduisit en Picardie dès le règne de François Ier.

L'église de Saint-Vulfran d'Abbeville[1] date du règne de Charles VIII. La première pierre de sa riche façade fut posée en l'année 1488. On ignore quel en fut l'architecte : un seul nom est parvenu jusqu'à nous, celui d'un maître maçon de Tours, appelé Crétel, qui fut chargé de continuer l'œuvre. Cette église a trois portes, deux petites latérales dont les voussures ogivales sont ornées de tympans très aigus; celle du centre, plus considérable, avec voussure également ogivale, est surmontée d'un arc à talon allongé avec pédicule au sommet et soutenant un bouquet. Ce qui est surprenant c'est que nombre de parties de cette façade présentent des réminiscences du style du quatorzième siècle.

L'hôtel de ville de Noyon, des dernières années du quinzième siècle et du règne de Louis XII, est aussi un monument du style flamboyant, mais très peu orné. La porte principale d'entrée est du style du dix-septième siècle. A sa gauche est une petite porte, surmontée d'une fenêtre avec tympan en accolade. Le rez-de-chaussée est divisé horizontalement en deux parties égales : celle du bas est pleine, dans celle du haut il y a six fenêtres étroites flanquées de chaque côté d'un

1. *Moyen âge monumental et archéologique*, pl. 339. — Détails, *id.*, pl. 408.

mince clocheton : elles sont à ogive et surmontées d'un tympan ou talon coiffé au sommet d'un bouquet. Au premier étage il y a sept fenêtres d'égale hauteur, trois de ces fenêtres, celles du centre et les deux latérales sont plus larges que les quatre autres. Ces fenêtres sont séparées par des niches surmontées de dais et elles sont ornées de chaque côté de minces clochetons : au-dessus de la plate-bande, il y a des tympans en accolade ornés de touffes de feuillage. Au-dessus règne un attique divisé en deux parties horizontalement. Dans celle du bas, il y a quatre œils-de-bœuf entourés d'une lourde guirlande. L'attique avec la corniche, le fronton central et les lucarnes sont modernes [1] sans doute de l'époque de la porte d'entrée [2].

Le merveilleux portail de la cathédrale Saint-Pierre de Troyes date de 1506; ce fut maître Jean de Soissons qui en dirigea les travaux [1] : elle ne fut terminée qu'en 1590. Cette façade appartient au style le plus fleuri du style flamboyant; elle a trois portes, le bas de la tour du nord seul existe. Les contreforts de ce portail sont très saillants et forment trois grandes divisions dans lesquelles sont pratiqués trois porches qui précèdent les portes d'entrée. Toutes les surfaces sont décoratives, d'une grande richesse et abondance de détails ascensionnels, composés de petites niches aux statuettes de formes géométriques et l'ensemble de cette décoration ressemble à une œuvre de filigrane enveloppant toutes les surfaces. Ce portail ne manque pas de bon goût; on n'y voit pas une exubérance déplacée, comme il en existe dans beaucoup de monuments de cette époque. Son aspect d'ensemble témoigne du déclin du style ogival, l'architecte paraît s'être douté qu'un nouveau style allait paraître, peut-on croire.

Nommons encore ici le beau jubé de l'église de la Madeleine, de la même ville, et qui se rapproche du style du portail de la cathédrale. Ce jubé date de l'année 1506.

Les restes du palais des ducs de Lorraine, à Nancy, enseignent que cet édifice appartenait à l'époque de transition de l'architecture du moyen âge à celle de la Renaissance; on y voit un mélange de flamboyant avec des éléments classiques, mais inhabilement ajustés entre eux.

La petite église de Montdidier, dans la Somme, terminée en 1515,

1. Détails de l'hôtel de ville. *Moyen âge monumental et archéologique*, pl. 408.
2. *Moyen âge monumental et archéologique*, pl. 193. — Jubé. *id.*, pl. 242.

est encore un de ces édifices où expire le dernier style du moyen âge et où perce déjà la transition qui s'effectuait.

Il nous reste encore à parler d'un monument qui rentre dans la catégorie de ceux dont nous venons de nous occuper; il s'agit du curieux hôtel de ville de Saint-Quentin[1] dont la date certaine est 1509. Au rez-de-chaussée on voit une suite d'arcades qui forment galerie ouverte sur la place. Ces arcades, au nombre de sept, consistent en piliers flanqués de colonnettes et qui supportent sept arcs de forme ogivale un peu épatée et qui sont ornés de feuillages. Au-dessus de cette galerie à jour règne un cordon formé de moulures horizontales et de feuillages courants. Les sept arcades alternent : au centre en est une un peu plus large que les deux autres qui la flanquent; ensuite viennent de chaque côté deux arcades semblables à celle du milieu, et deux petites forment de chaque côté la clôture latérale de l'édifice.

Au-dessus du cordon en question on voit neuf petites fenêtres qui par conséquent ne sont pas sur les axes des arcades : ces fenêtres sont également ogivales et ornées de touffes de feuillages; un meneau vertical les sépare en deux baies se terminant au sommet par des meneaux curvilignes. Ces neuf fenêtres sont séparées les unes des autres par des niches hautes et étroites posées sur des consoles formées de touffes de feuillages. Les arcades du rez-de-chaussée sont séparées, entre les ogives, par d'élégants petits clochetons appliqués contre le mur. Au-dessus des fenêtres de l'étage règne un second cordon, ou corniche, couronné par trois grands pignons ou frontons égaux, ornés de rosaces à compartiments formés par des dessins géométriques.

Ce monument est élégant et d'un aspect agréable quoiqu'il sente encore son origine ogivale. La date de l'hôtel de ville de Saint-Quentin est aussi bien constatée par le style des ornements et des figures grotesques multipliées dans les chapiteaux, corniches, voussures, etc., que par le rébus du facétieux chanoine Ch. de Bovelles.

> D'un mouton et de cinq chevaux
> Toutes les têtes prendrez, ... MCCCCC
> Et à icelles, sans nuls travaux
> La queue d'un veau joindrez. V
> Et au bout ajouterez
> Tous les quatre pieds d'une chatte; IIII
> Rassemblez, et vous apprendrez
> L'an de ma façon et ma date. . . . MCCCCCV IIII . . . . . 1509.

1. *Moyen âge monumental et archéologique*, pl. 260.

CHAPITRE IV

RENAISSANCE PRIMITIVE
STYLE DE TRANSITION. — RÈGNES DE CHARLES VIII ET DE LOUIS XII

Une agitation profonde, générale, suivit la lassitude qui avait saisi la société européenne pour ce qui se rapportait à un passé que la vie avait abandonné ; ce furent les esprits indépendants, surtout les artistes de tous genres et les hommes de science, qui éprouvèrent l'agitation dont nous parlons et qu'ils eurent en commun avec tous ceux qui aspiraient à voir une rénovation sociale commencée en Italie.

Une émancipation intellectuelle s'opéra sans violence et en peu de temps. Nous avons déjà dit que le développement d'un nouvel art quelconque et moins encore celui de l'architecture, n'était point l'œuvre d'une individualité, qu'il dépendait d'une série d'efforts autant que les exigences et les moyens le permettent. La science qui avait dormi dans les œuvres classiques de l'antiquité fut réveillée ; quantité d'esprits d'élite furent convaincus de l'inconsistance des idées ayant eu cours pendant un trop long passé : alors aussi la société s'émancipa et la liberté humaine reprit ses droits.

L'art en saisit les bénéfices les plus directs ; l'architecture ogivale née et développée en France, avait épuisé son essence, elle ne pouvait plus suffire. Cet art ecclésiastique, espèce d'écriture mathématique, ensemble de signes mystiques de pure convention, le style ogival s'éteignit peu à peu et fut remplacé par la conception d'une nouvelle architecture où respirait la liberté et la plus étonnante variété. Elle s'éleva de la nécessité, la puissance la plus inexorablement active.

La transition du style ogival[1] à celui de la Renaissance ne fut pas instantanée; tout en voulant abandonner le premier, on en conserva des réminiscences qu'on tenta d'ajuster aux formes nouvellement conçues. Dans ces monuments on voit une hésitation, un tâtonnement naturel, une indécision qui provenaient de l'absence de types à étudier et à emprunter au style classique romain; car les édifices de la Grèce ancienne étaient entièrement ignorés des architectes français. Vitruve était connu, Vincent de Beauvais le cite au treizième siècle, et l'ouvrage de l'ingénieur véronais était imprimé à Rome vers 1484 ou 1487. Cependant cet auteur n'a pu que torturer l'esprit des primitifs constructeurs français de la Renaissance. Il n'est peut-être pas invraisemblable que quelque artiste français aurait fait une excursion en Italie, attiré par la renommée des monuments récemment élevés alors à Florence et en d'autres lieux de l'Italie. En tout cas il aurait eu trop de talent pour faire des pastiches des nouveaux types offerts à ses regards : il resta original tout en utilisant les modèles admirés de l'autre côté des Alpes.

Ces édifices de la transition française conservent comme nous l'avons dit, des détails de la dernière période ogivale. Ils ne sont plus aussi surchargés d'une ornementation géométrique sur les surfaces planes. La colonne et le pilastre sont encore sagement employés; mais l'entablement fait souvent défaut, et si la façade offre des niches, elles ont encore la console et le baldaquin couronné d'un pinacle orné de frontons aigus du style rayonnant ou flamboyant. On y voit aussi, comme corniche, une rangée de petites arcatures formées de la moitié du cercle dans lesquelles on observe des coquilles habilement sculptées ou sans coquilles, comme au château de Blois. Le fronton antique est adopté pour les lucarnes ornées, mais il est encore très aigu, et placé assez gauchement sur une corniche formée principalement par un quart de rond, moulure convexe dont le profil est un quart de cercle diversement orné de sculptures, soit des rinceaux ou des arcs avec filet de perles.

Les colonnes sont presque toujours ornées en spirale avec bandes et perles, ou losangées, striées, gaufrées comme celles de la grande porte d'entrée du château de Blois, avec chapiteaux composites.

1. « Le gothique est beau : mais l'ordre et la lumière y manquent. — Ordre et lumière, ces deux principes de toute création éternelle ! — Adieu pour jamais au gothique. » Lamartine, *Voyage en Orient*, vol. I, p. 156.

A l'aurore de la Renaissance, dès cette résurrection des idées saines sur l'humanité et son séjour sur cette terre, il y eut plus que jamais et sans cesse des communications verbales et réciproques entre les artistes de tous genres et les savants humanistes; elles étaient abondantes entre ceux qui créaient et ceux qui jugeaient en appréciant. C'était dans les ateliers des artistes célèbres que les critiques en évidence se rendaient pour parler, approfondir et élucider les grandes et difficiles questions d'art. L'art doit beaucoup à la critique scientifique. L'érudition doit venir en aide aux artistes. Car, certes, sans la Renaissance écrite et en conversation sérieuse, la Renaissance en architecture, sculpture et peinture, n'aurait pu avoir lieu aussi promptement.

On peut admettre que les artistes contemporains de l'origine de la Renaissance, les architectes surtout, ont été initiés à la philosophie nouvelle et instruits par les savants et zélés humanistes français que nous avons nommés, des principaux passages des auteurs grecs et latins ayant trait aux arts, au goût et au beau. On sait positivement avec quel ardeur, avec quelle désintéressement ces hommes distingués communiquaient leur science et leurs idées à leurs contemporains. De leur côté les architectes n'étaient pas des hommes sans quelque instruction : ils connaissaient les mathématiques et les appliquaient avec un savoir pratique dans leurs œuvres. Nés décorateurs, ils avaient le sentiment du beau et du convenable, enseigné par Platon et Aristote retrouvés et que les humanistes ont pu communiquer et expliquer aux artistes constructeurs, peintres et sculpteurs.

A l'époque de la Renaissance il existait une profonde répulsion pour les idées du passé ou du moyen âge, répulsion qui n'osait se manifester ostensiblement. On leur faisait donc une guerre silencieuse, dans la crainte du bûcher! A cette époque tous les novateurs se recherchaient, s'entr'aidaient, ils avaient besoin les uns des autres. Il est donc naturel qu'il y eût alors communion d'idées et de sentiments; les savants aidèrent les artistes dans leurs tentatives et leurs efforts de rénovation et ainsi a pu naître avec succès une métamorphose radicale dans l'architecture d'abord civile et domestique, ensuite dans l'architecture ecclésiastique, pratiquée depuis longtemps par des artistes laïques, égarés à la longue dans les conceptions abâtardies des siècles passés en fait d'architecture. Il faut bien admettre enfin quelque élément créateur, directeur, intellectuel, nour-

rissant et stimulant l'imagination des artistes pendant la Renaissance dont l'architecture n'est pas poussée avec la vitesse du champignon, sans graine ni germe.

Dès le dix-huitième siècle quelques auteurs s'élevèrent contre le style que vit naître la France sous le règne de Louis IX. Nous en citerons quelques exemples, d'abord Fénelon, dans son *Deuxième dialogue sur l'éloquence*, critique curieuse de la part d'un prélat catholique : « Connaissez-vous l'architecture de nos vieilles églises qu'on nomme gothiques? N'avez-vous pas remarqué ces *roses*, ces points, ces petits ornements coupés et sans dessin suivi, enfin tous ces colifichets dont elle est pleine? Voilà en architecture ce que les antithèses et les autres jeux de mots sont en éloquence. L'architecture grecque est bien plus simple. Elle n'admet que des ornements majestueux et naturels : on n'y voit rien que de grand, de proportionné, de mis en place. Cette architecture qu'on appelle gothique nous est venue des Arabes : ces sortes d'esprits étant fort vifs, et n'ayant ni règle ni culture, ne pouvoient manquer de se jeter dans de fausses subtilités : de là leur vient ce mauvais goût en toute chose. Ils ont été sophistes en raisonnement, amateurs de colifichets en architecture, et inventeurs de pointes en poésie et en éloquence. Tout cela est du même génie. »

Dans son *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, publiée en 1751, l'abbé Lambert s'exprime en ces termes : « Le barbarisme succéda à l'élégance et au choix des ordres dès que Rome, en cessant de donner des lois, fut contrainte d'en recevoir. Les ravages des Visigoths, dans le cinquième siècle, abolirent les plus superbes monuments de l'antiquité; ce fut alors qu'un mélange connu sous le nom d'ordre gothique, qui se ressentait du beau qu'on avait quitté et du goût grossier apporté par les peuples du Nord, prit la place de la belle architecture. »

Un autre ecclésiastique, l'abbé Laugier, dont le livre intitulé *Essai sur l'architecture*, publié en 1753, critiqua également l'architecture, dite chrétienne par les cléricaux. Laugier dit : « L'architecture doit ce qu'elle a de plus parfait aux Grecs, nation privilégiée, à qui il était réservé de ne rien ignorer dans les sciences et de tout inventer dans les arts. Les Romains, dignes d'admirer, capables de copier les modèles excellents que la Grèce leur fournissait, voulurent y ajouter du leur et

ne firent qu'apprendre à tout l'univers que, quand le degré de perfection est atteint, il n'y a plus qu'à imiter ou à déchoir

« La barbarie des siècles postérieurs, après avoir enseveli tous les beaux-arts sous les ruines d'un seul empire qui en conservait le goût et les principes, fit naître un nouveau système d'architecture, où les proportions ignorées, les ornements bizarrement configurés et puérilement entassés, n'offraient que des pierres en découpure, de l'informe, du grotesque, de l'excessif. Cette architecture moderne a fait trop longtemps les délices de toute l'Europe. La plupart de nos grandes églises sont naturellement destinées à en conserver des traces à la postérité la plus reculée. Disons la vérité; avec des taches sans nombre, cette architecture a eu des beautés. Quoiqu'il règne dans ses plus magnifiques productions une pesanteur d'esprit et une grossièreté de sentiment tout à fait choquante, peut-on ne pas admirer la hardiesse des traits, la délicatesse du ciseau, l'air de majesté et de dégagement que l'on remarque dans certains morceaux qui par tous ces endroits ont quelque chose de désespérant et d'inimitable. Mais enfin de plus heureux génies surent apercevoir dans les monuments antiques des preuves de l'égarement universel et des ressources pour en revenir. Faits pour goûter des merveilles vainement exposées à tous les yeux depuis tant de siècles, ils en méditèrent les rapports, ils en imitèrent l'artifice. A force de recherches, d'examens et d'essais, ils firent renaître l'étude des bonnes règles et rétablirent l'architecture dans tous ses anciens droits. On abandonna les ridicules colifichets du gothique et de l'arabesque pour y substituer les parures mâles et élégantes du dorique, de l'ionique, du corinthien. Les Français lents à imaginer, mais prompts à suivre les imaginations heureuses, envièrent à l'Italie la gloire de ressusciter ces magnifiques créations de la Grèce. Tout est plein parmi nous de monuments qui attestent l'ardeur, qui constatent le succès de cette émulation de nos pères. [1] »

Charles VIII, né en 1470, avait quatorze ans lorsqu'il succéda à son père Louis XI; ce dernier avait négligé à dessein de lui faire donner l'éducation d'un prince qui devait gouverner l'État. Il ne savait ni lire ni écrire lorsqu'il monta sur le trône; élevé loin du monde, il parut embarrassé quand il vint à la cour. Du latin, son père n'avait permis de lui apprendre que les cinq mots suivants : *qui*

1. *Essai sur l'architecture*, par Laugier, édition de 1755, p. 3 à 5.

nescit dissimulare, nescit regnare. Honteux et confus de son ignorance, il s'adonna au travail avec ardeur; il sut bientôt lire et écrire, il se livra ensuite à la lecture et il choisit les *Commentaires de César* et la *Vie de Charlemagne.*

Anne de France, fille aînée de Louis XI, dirigea les affaires publiques jusqu'en 1491. Le jeune roi régnait au moment du développement des idées et des principes de la Renaissance. Ces idées et ces principes furent aussi introduits en France, où des hommes du mérite de Robert Gaguin, de Jacques le Fèvre d'Étaples, de Guillaume Budé les acceptèrent et les répandirent. Charles VIII se servait de savants pour ses ambassadeurs aux cours étrangères. Les humanistes étrangers italiens et allemands qui venaient en France et y séjournaient souvent, inspiraient également un puissant intérêt pour les études des lettres profanes.

La vue des beaux monuments de la Renaissance, pendant sa campagne d'Italie, avait frappé Charles VIII, il rapporta de ce pays des dispositions favorables à l'architecture. Si à Rome il n'eût vu que l'intérieur de Sainte-Marie du Peuple si magnifiquement décoré par Baccio Pintelli, cela aurait pu suffire pour lui donner le désir de l'imitation dans les constructions qu'il fit exécuter. Les restes du château d'Amboise qu'il éleva prouvent que le jeune roi préférait le nouveau style à celui du moyen âge.

Qu'est-ce qui s'oppose à admettre que des artistes français soient allés en Italie pour voir et étudier les monuments modernes dont leur avaient parlé les Français de retour de leurs expéditions de Naples?

Les guerres d'Italie entreprises par Charles VIII et Louis XII ont eu pour résultat de faire connaître incidemment et d'une manière moins indirecte ce pays en France et d'établir avec lui des rapports plus suivis et plus amples qui aidèrent beaucoup au développement des sciences et des arts dans notre patrie. La première expédition militaire de Charles VIII en Italie, de 1494, révéla aux Français les merveilles récentes des arts de ce pays; les Français passèrent à Pavie, virent la célèbre Chartreuse, « qui à la vérité est la plus belle (église) que j'aye jamais veuë, et toute de beau marbre, » dit Comines. Charles VIII passa à Florence, ensuite à Rome, où il séjourna un mois, pour terminer enfin sa course à Naples. Quoique superficiellement éduqué et ne pouvant juger par lui-même, Charles, ajoute

Comines, ramena de Naples plusieurs excellents ouvriers, tailleurs[1] et peintres. Il y avait certainement dans l'armée française des hommes pouvant apprécier la splendeur des monuments, des sculptures et des peintures du pays qu'ils envahissaient; quoique uniquement préoccupé de guerre et de conquête, l'attention du jeune roi fut dirigée par ces dilettanti sur les merveilleux édifices de la Renaissance à Florence, à Sienne, à Rome et autres villes que traversait l'armée française, dans laquelle se trouvait aussi le duc d'Orléans, depuis roi sous le nom de Louis XII. A son retour en France le roi et les grandes familles ordonnèrent la construction de nouveaux édifices et de nouveaux châteaux. A cette époque on voit en France une velléité heureuse et spontanée d'abandonner le style flamboyant dans les nouveaux monuments qui furent élevés. Il y avait peut-être encore une certaine impuissance pour la conception d'un style tout nouveau d'architecture, mais on remarque toutefois déjà un grand effort qui s'approche de l'imitation dans les détails et certaines parties des monuments de la Renaissance italienne. Dans ce style pittoresque on voit encore quelques réminiscences de l'architecture défaillante du moyen âge, aux lucarnes ornées plus particulièrement. Dans cette catégorie de monuments nous citerons entre autres l'hôtel de ville d'Orléans de 1498, bâti par l'architecte Charles Viart, l'ancien palais des ducs de Lorraine[2] à Nancy, commencé en 1476 et terminé en 1508 par le duc Antoine, l'hôtel de Cluny à Paris de 1485 à 1490, l'hôtel du Bourgtheroulde à Rouen de 1490 à 1500, le château de Gaillon de 1508, l'aile du château de Blois bâti par Louis XII en 1501, les hôtels de Lallemand de 1512 et de Cujas, à Bourges, par Guillaume Pelle Voisin, de 1515, le château de Fontaine-le-Henri près de Caen, la Cour des comptes à Paris, l'hôtel de ville de Beaugency par Charles Viart de 1526, celui de Loches par Guillaume Preudomme de 1525 à 1528, le château de Madrid dans le bois de Boulogne, de 1527, par Pierre Gadyer.

Dès les premières années du règne de Louis XII, il est incontestable qu'une influence italienne relative commença à se faire légèrement sentir çà et là en France et qu'elle alla en augmentant dans une direction particulière sous François Ier, sans cependant se développer

1. Ces tailleurs n'étaient que des appareilleurs et des sculpteurs d'ornements, qu'on nommait ainsi à cette époque.

2. *Le Moyen âge pittoresque*, pl. 27.

dans un organisme régulier des formes; mais le développement fut actif et incessant, sans encore se généraliser. Toutefois cette influence ne fut pas amenée par des artistes italiens venus en France, mais bien par des artistes français qui s'inspirèrent des récits que leur firent les gens de goût, guerriers et amateurs des arts qui avaient suivi les rois Charles VIII et Louis XII en Italie. Ils s'aidèrent sans doute aussi par l'observation des quelques monuments d'architecture romains qui subsistaient encore en France. Il est donc admissible que dans leurs campagnes d'Italie nos rois emmenèrent avec eux des constructeurs, peut-être même quelques architectes connus déjà par leur talent, pour s'en servir en pays étranger comme corps de notre génie actuel[1]?

Toujours est-il que le flamboyant fut abandonné en principe, mais on en emprunta l'arc surbaissé pour le couronnement des portes et des fenêtres et celui des galeries à jour; le pilastre peu orné encore de la Renaissance italienne remplace dans les façades les pédicules triangulaires surmontés de pinacles. Le rinceau antique est substitué aux feuillages de nos jardins et de nos forêts. Les étages ne sont pas séparés par des entablements, mais habilement reliés entre eux par une partie pleine ornée de petites arcades dans le haut et couronnée d'une corniche légère. Mais l'imagination capricieuse ou désordonnée du quinzième siècle se retrouve encore dans la riche ornementation des lucarnes.

Pendant les trente années qui suivirent le règne de Louis XI (mort en 1483), presque le tiers des maisons fut rebâti en France; peu d'entre elles manquaient de boutiques pour le commerce intérieur, dit Claude de Seyssel. Il y eut aussi une grande activité dans la construction des monuments publics de transition de tous genres, tels que palais, hôtels de ville, hôtels particuliers, palais de Justice, etc. Sous Louis XII, de 1498 à 1515, on vit s'élever les édifices que nous avons cités plus haut. L'architecture de ces monuments est incontestablement une innovation, d'un style capricieux, riche et varié, d'une disposition indépendante, régulière, mais franche de symétrie impérieuse, élégante sans surcharge d'ornements. On n'y voit pas encore dominer le travail astreint au despotisme malheureux de la règle, du

1. Jean Doyac, architecte et ingénieur sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, fut employé à faire passer les Alpes à l'artillerie de Charles VIII. En 1500, il aurait reconstruit le pont Notre-Dame.

compas et de l'équerre. L'imagination de l'architecte était aussi libre que celle du peintre et du sculpteur, elle n'était point encore subordonnée à des règles, données par l'ingénieur romain Vitruve, guide désastreux, et qui sont étrangères, par parenthèse, à celles qui ont été suivies par les artistes grecs de la belle époque.

Nous avons dit qu'au commencement du seizième siècle on ne pouvait passer brusquement du style flamboyant à un style qui en était la négation. Il fallait une transition du style appliqué par exemple dans les façades des églises de Saint-Maclou de Rouen, de Saint-Wulfran d'Abbeville de 1488, de Saint-Riquier de 1500, qui a eu pour architecte un Picard. Cette transition qui commence sous Charles VIII, comme nous l'avons dit, se développe sous le règne de Louis XII et des dix ou quinze premières années de celui de François Ier (1498 à 1530). On peut nommer à juste titre ce style de transition celui de la Renaissance primitive ou fleurie et qui se termina dans les dix-sept dernières années du règne de ce prince, quand quelques architectes français allèrent étudier leur art en Italie, et commencèrent à introduire les ordres romains dans la composition des édifices que la royauté, la noblesse, les villes et l'Église les chargeaient d'élever.

Il est remarquable que l'influence du romain antique ou de la Renaissance italienne s'est fait sentir en France bien antérieurement aux trois grands architectes Lescot, Philibert de L'Orme et Bullant, qui allèrent en Italie se perfectionner dans leur art. Le premier était né vers 1510, les deux autres en 1515. — D'un autre côté, Vitruve était connu au moyen âge; Vincent de Beauvais (mort en 1264 ou 1274) cite cet auteur dans ses ouvrages. Au quinzième siècle, L. B. Alberti déplorait les fautes introduites dans le texte de Vitruve; sur les dix livres de Vitruve, on n'en avait retrouvé dans la bibliothèque du Mont-Cassin que les sept premiers et quelques chapitres du neuvième; le Pogge découvrit le Vitruve presque complet dans la bibliothèque de Saint-Gall en Suisse. La première édition de notre auteur est de Rome, 1486, une autre est de Florence de 1496, une troisième de Venise de 1497, par Joconde (Giovanni Giocondo), et une de la même ville de 1511.

Nous ignorons jusqu'à présent si avant Lescot, Bullant et Philibert de L'Orme, des architectes français sont allés s'inspirer des monuments italiens : on peut l'admettre, mais ils virent les édifices de la

Renaissance italienne en pleine liberté, sans parti pris de les copier servilement en antiquaires, et encore moins pour en faire des pastiches. Puisque la première édition de Vitruve est de 1486, antérieure de huit années à la campagne d'Italie de Charles VIII, il est admissible que si des architectes de nos compatriotes se sont rendus en Italie, ils ont eu connaissance des livres de Vitruve, qu'ils n'étudièrent sans doute que par curiosité et qu'ils rapportèrent dans leur patrie.

En 1499 Louis XII appela Joconde en France, où il exécuta divers travaux, dit-on, entre autres le pont Notre-Dame; Joconde ne conduisit que les travaux de maçonnerie, tandis que Didier de Félin en fut l'architecte réel, comme le rapportent quelques auteurs. Joconde n'était qu'ingénieur, non artiste. Antiquaire savant, il restitua le texte de Vitruve, dont il expliqua les passages difficiles et obscurs à Guillaume Budé. Joconde dit lui-même qu'il a écrit sur l'architecture et sur l'emploi des mathématiques. C'est ainsi que Vitruve a pu être connu des primitifs architectes français de la Renaissance chez nous. Ce qui plaît dans les monuments dont nous nous occupons, dont aucun ne ressemble à un autre, dit M. Dusommerard[1], c'est l'absence, apparente du moins, de toutes combinaisons, et pour ainsi dire, de tous plans préalables, l'abandon et le moelleux, comme dessin, et le décousu, si l'on veut, des ornements de tous les styles, mais toujours gracieux et bien placés.

Au nombre des monuments où l'arc ogival avec ses accessoires a disparu, se présente à l'attention de l'historien antiquaire la gracieuse et intéressante façade de l'hôtel de ville d'Orléans, de $18^{m},50$ de longueur sur $10^{m},80$ d'élévation du sol jusqu'au-dessus de la balustrade. Cette charmante façade date de l'année 1498 et par conséquent du règne de Louis XII : elle a été construite par l'architecte Charles Viart, comme nous l'avons dit plus haut.

Là, l'arc aigu du moyen âge, d'origine française, a été remplacé par la simple plate-bande ou le plein cintre ou demi-cercle. La ligne circulaire court de toutes parts, évitant ces intersections qui rappelleraient trop les formes expirantes. Les festons, les contre-festons, les entre-lacs, les dais, les consoles, les chapiteaux, rien ou presque rien ne porte la moindre empreinte de ce qui va se pratiquer encore

1. *Notices sur l'hôtel de Cluny et sur le palais des Thermes*, etc. Paris, 1834, in-8°, p. 131.

avec une grande persévérance de l'autre côté de ce mur. La verticale hardie, audacieuse, imprévue, pénétrante et renversée : l'accentuation horizontale se montre victorieuse pour accuser mieux en hauteur les principales divisions qu'elle détermine. Enfin, si la base des pilastres du rez-de-chaussée avec ses profils osseux, ses moulures amaigries, ses arêtes amincies et ses scoties allongées, ne nous rappelait encore le faire ancien, et si les simulacres des colonnettes qui se dressent contre les montants des grandes fenêtres ne nous offraient aussi quelque réminiscence affaiblie de l'art qui va disparaître devant tant de nouveautés réunies, tant de motifs d'exécution exhumés de l'antiquité et savamment combinés, nous pourrions nous croire en vérité en plein rayonnement du seizième siècle, presque à l'apogée artistique d'une période qui n'aura que bien peu de durée et de développement dans la sphère de son action[1].

La façade de l'hôtel de ville d'Orléans, un des premiers monuments du style primitif de transition de la Renaissance française, a au rez-de-chaussée à gauche deux petites fenêtres à plate-bande, vient ensuite la porte d'entrée à plein cintre et de 1^m,50 de largeur seulement. A la quatrième division verticale et à droite de la porte d'entrée, il y a une troisième fenêtre semblable à celles de gauche. Un léger cordon sépare le rez-de-chaussée de l'étage qui a quatre grandes fenêtres à plate-bande ornée de festons délicats : ces fenêtres sont placées dans l'axe des baies du bas. La corniche de leurs allèges ne dépasse pas la largeur des fenêtres, entre lesquelles il y a cinq niches soutenues par des consoles et couronnées de dais richement ornés. Vient ensuite la corniche principale, formée de petits festons circulaires ornés intérieurement de coquilles à côtes. La façade était couronnée d'une balustrade légère à jour : elle était terminée aux deux extrémités par deux tourelles hexagonales. Derrière la balustrade et en retraite, s'élèvent quatre lucarnes dans l'axe des fenêtres du bas. Du haut en bas de la façade s'élèvent plutôt des ressauts que des pilastres, il y en un à chaque extrémité, huit autres flanquent les fenêtres, au milieu desquelles sont pratiquées les niches. Ces ressauts sont ornés au rez-de-chaussée de chapiteaux à la hauteur des fenêtres, il y en a d'autres sous la corniche supérieure. Au-dessus de la porte d'entrée on voit une large frise, dont l'ornementation est des plus

1. *Architecture civile et domestique*, etc., par A. Verdier et F. Cattois. 1855 à 1857 ; deux volumes in-4°.

distinguées. — Les lucarnes n'ont plus vestige de celles de l'époque du flamboyant. Leur baie est flanquée de pilastres à chapiteau et couronnée d'une riche corniche, surmontée d'un fronton triangulaire à côtés rectilignes.

La richesse décorative et les autres détails architectoniques de cette charmante façade sont tellement nombreux que, pour les étudier et s'en rendre compte, il faut de toute nécessité en avoir une représentation exacte et géométrale. Mais nous croyons en avoir dit assez sur cette façade, pour piquer la curiosité du lecteur et surtout de l'architecte que nous renvoyons pour plus ample information à l'ouvrage cité précédemment.

Louis XI avait à dessein fait négliger l'éducation du duc d'Orléans, depuis roi sous le nom de Louis XII. Dans sa jeunesse le duc d'Orléans s'était montré violent et prodigue ; sur le trône il fut tout autre. Il remit de l'ordre et de l'économie dans les finances, il lui fut possible de diminuer d'un dixième les impôts et dans la suite cette diminution fut même d'un tiers ; à son avènement, il n'accepta pas le présent de trois cent mille livres que lui faisait la nation, comme il était d'usage dans la monarchie. Comme roi, il prit plaisir à l'instruction et acquit du goût pour les sciences. Il attira en France les hommes de lettres les plus distingués de l'Italie et leur paya de fortes pensions. Il forma une riche collection des ouvrages de l'antiquité. Il réunit à la bibliothèque de Blois celles des rois de Naples et des ducs de Milan et fit acquisition du précieux cabinet de Louis de la Gruthuse : il a été le premier monarque français qui ait chargé ses ministres dans les cours étrangères, de lui recueillir ce qu'ils pourraient découvrir de meilleur. Louis XII, dans son privilège donné à Blois le 9 avril 1513, accorda en quelque sorte des lettres de noblesse à l'imprimerie de Paris en l'exemptant d'un impôt considérable et de tout droit de péage sur les livres : vu que « les imprimeurs-libraires, vrais suppôts et officiers de l'Université, doivent être entretenus en leurs privilèges, libertés, franchises, exemptions et immunités, attendu la considération du grand bien qui en est advenu en nostre royaume au moyen de l'art et science d'impression, l'invention de laquelle semble être plus divine qu'humaine, laquelle, grâce à Dieu a été inventée et trouvée de nostre temps par le moyen et industrie des dits libraires, etc. » Louis XII fut le premier de nos rois qui ait rendu la justice sédentaire.

Sous Louis XII vivait le peintre Jean Bourdichon et le sculpteur Michault Columb, peut-être aussi Pierre Brymbal, sculpteur de François Ier. Nous verrons plus bas quels étaient les architectes du règne de Louis XII en traçant l'histoire des monuments qu'ils ont élevés.

L'aile du château de Blois bâti par Louis XII [1] est un des curieux exemples de la primitive Renaissance de l'architecture en France, de ce style qu'on nomme de transition. Ce prince fit sa première expédition en Italie au printemps de l'année 1499; neuf mois après, il fut de retour à Blois : il resta en France jusqu'en 1509, année de sa seconde expédition militaire en Italie. Il est présumable qu'il faut placer la construction de l'aile qu'il ajouta au palais de Blois entre les années 1498 et 1502. Ce qui est certain, c'est qu'en 1501 le roi étant à Blois, et faisant construire son château (attendit son futur gendre Charles, fils de l'archiduc Philippe d'Autriche, dans ce château de Blois, « tout de neuf, et tant somptueux que bien sembloit œuvre de roy, » dit Jean d'Auton [2]).

Le cadre de ce volume ne nous permet pas de donner une analyse de l'architecture de ce château. Nous nous contenterons donc d'une appréciation générale. La façade principale, celle de l'orient, a une étendue de 52 mètres. La porte d'entrée n'est pas au milieu, mais un peu à la droite. A gauche il y a cinq fenêtres et deux à droite. L'étage unique est séparé du rez-de-chaussée par un cordon de médiocre importance. Des ressauts de peu de saillie divisent cette façade en six rectangles de largeur diverse : l'ensemble est couronné d'une corniche de moyenne importance surmontée d'une balustrade destinée à dissimuler l'élévation du toit, coupé aussi par sept lucarnes d'une riche composition, rappelant celles en usage dans les édifices civils du moyen âge.

La porte d'entrée sur cette façade de l'est est fort riche par sa disposition. Terminée par un arc plein cintre, elle est surmontée au premier étage d'un dais formé de deux arcs jumeaux qui ne sont ni à plein cintre ni à arc surbaissé, mais décrivant une parabole, avec festons ou contre-arcatures découpées (trilobées) ; ces deux arcs reposent au milieu sur un cul-de-lampe formé d'amples feuilles flottantes. Cette porte principale du château est décorée de deux colonnes

1. *Archives des monuments historiques*, Renaissance. Dix planches.
2. *Annales du roi Louis XII depuis* 1499 *jusqu'en* 1508.

accolées au mur, dont les fûts sont ornés de moulures à compartiments formant des petits losanges ornés de rosaces. Dans l'axe des colonnes s'élèvent quatre étages de petits clochetons surmontés de pinacles, de grande richesse décorative. Le dais en question renfermait autrefois une statue équestre en bronze représentant Louis XII. L'intérieur de la niche formée par ce dais était semé de fleurs de lis d'or. Deux des fenêtres qui regardent l'avant-cour du château sont renfoncées en forme de niches et ornées d'un balcon de pierre élégamment sculpté. Le dessus de ces fenêtres est couronné d'un arc surbaissé, orné de contre-arcatures découpées. Au côté droit de la porte principale, il y en a une autre infiniment plus étroite et plus basse, dont le fronton était orné du porc-épic, emblème de la famille d'Orléans. A l'exception des deux fenêtres à balcon, toutes les autres se terminent carrément au sommet, leur encadrement touche le cordon de séparation du rez-de-chaussée avec le premier étage.

Les corps de cheminée à l'extérieur, plus élevés que le faîtage du toit, étaient décorés de petites arcatures à ogives entrelacées : une arête légère et élégante couronnait les deux rampants de la couverture.

Le soubassement, les chaînes sur lesquelles s'appuient les ressauts, les chambranles des croisées, le cordon, la corniche principale, la balustrade et l'ensemble des grandes lucarnes, sont en pierre de taille; tout le reste de la façade est en brique dont le ton, d'un rouge vif, faisait valoir la décoration en pierre.

La façade sur la cour se compose au rez-de-chaussée d'une galerie ouverte, formée de dix fortes colonnes et de piliers prismatiques robustes, reliés au-dessus de leurs chapiteaux par des arcs surbaissés, ornés de fines moulures dans leur étendue. Au-dessus règne un mince cordon, ensuite vient une partie plane dans toute la longueur de la façade : cette partie se termine à la hauteur de l'appui des fenêtres et est ornée de petites arcatures, couronnées d'un autre cordon un peu plus fort que le précédent. Nous arrivons au premier étage, qui a cinq fenêtres carrément terminées. Au-dessus est une légère corniche, jusqu'à laquelle s'élèvent des ressauts placés dans l'axe des colonnes et des piliers du rez-de-chaussée. Chacune des cinq fenêtres est surmontée d'une lucarne ornée avec luxe et richesse. Les quatre parties pleines entre les fenêtres sont en brique ; tout le reste, comme dans l'autre façade, est en pierre de taille.

Cette façade de la cour est flanquée à gauche d'un gros pavillon de 5m,85 carrés, et à droite d'un autre pavillon plus petit, de 3m,75 carrés. Les pavillons compris, notre façade a 39 mètres de longueur. La face orientale du gros pavillon a de chaque côté un angle rentrant, dans lequel est placée une colonnette qui monte de fond jusqu'à l'entablement, lequel se compose d'une rangée d'oves, ensuite d'une autre rangée de petits arcs dont la retombée repose sur un corbeau ou tête sculptée : cette rangée est couronnée d'une autre formée de feuilles à crochet. Nous arrivons à la petite corniche supérieure et enfin à la balustrade d'amortissement. Les petits arcs à corbeaux en question, en forte saillie sur le mur, remplacent les mâchicoulis des temps de la féodalité. L'ensemble de cet entablement est d'un merveilleux effet et toutes les moulures ainsi que les sculptures d'ornement sont d'un goût et d'une exécution merveilleux. Comme sur la façade de l'est, on voit sur la grosse tour le porc-épic, emblème de la famille d'Orléans, avec la devise COMINVS ET EMINVS, *de près et de loin*. — L'ornementation du petit pavillon est très simple et n'offre rien de remarquable.

Le style de l'aile ajoutée au château de Blois par Louis XII représente, avec d'autres monuments à peu près de la même époque, la mitoyenneté de l'architecture des derniers temps du moyen âge avec celle de la Renaissance. C'est dans les édifices élevés sous Louis XII et son successeur François Ier qu'on aperçoit une ère nouvelle pour le développement de l'imagination régénérée de l'artiste. « L'art et la raison réconciliés, voilà la Renaissance, le mariage du beau et du vrai, » a dit Michelet[1]. Comme en Italie, l'architecture militaire des châteaux féodaux fut abandonnée ; les grosses tours circulaires furent supprimées ; le canon pouvait les abattre, elles devinrent donc inutiles. Les ponts-levis disparurent, on entrait de plain-pied et directement dans les nouveaux palais. La brutalité des mœurs avait été amendée ; à l'incommodité des meubles ainsi qu'à la grossièreté de leur exécution, on substitua le luxe, le goût et le confortable dans les habitations princières. De grandes fenêtres remplacèrent ces ouvertures basses et étroites qui, ressemblant à des meurtrières, laissaient à peine la lumière pénétrer dans les sombres réduits de la noblesse féodale ; car le moyen âge avait assombri toutes choses dans

1. *Histoire de France*. Renaissance. Paris, 1855, p. LXXXV.

les ténèbres. Ressuscitées par les études des œuvres des Grecs de l'antiquité, la lumière et la raison reprirent leur empire dans le monde. — L'architecture se dépouilla alors de son vieux et monotone vêtement, une saine imagination accompagnée de notions plus correctes et plus étendues en mathématiques, et aptes à créer des formes plus proportionnelles, une sobriété dans les détails de simple décoration, se manifestèrent dans le style de la Renaissance primitive en architecture. Alors le monument n'est pas seulement solide par l'agglomération des matériaux, il l'est par la disposition savante et légère des parties qui supportent, où les ressauts et les pilastres remplacent les contreforts. Les lignes courbes ne se heurtent et ne s'offensent plus. l'ordre est mis dans les lignes verticales qui rompent la monotonie des lignes horizontales. La destination et la catégorie des bâtiments de l'époque de transition étaient trop différentes des dimensions des édifications colossales, des exemples offerts par les monuments antiques de Rome, pour qu'on s'inspirât d'eux ou pour servir de types. On ne copia donc point encore les ordres de ces monuments, on n'introduisit point encore dans les monuments les colonnes avec leur architrave, leur frise et leur corniche, pour en faire une simple décoration qui n'aurait semblé, en réalité, qu'un placage adapté aux façades sans rime ni raison. La tendance des artistes visait le pittoresque, la variété et le mouvement comme la vie dans leurs œuvres. Le profil des moulures fut étudié avec plus de goût, avec plus de soin pour produire plus d'effet par une combinaison heureuse du jeu d'ombres et de lumière, et leur exécution ne laisse rien à désirer, surtout à l'aile bâtie par Louis XII.

CHAPITRE V

RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Ainsi que nous l'avons déjà dit, le temps était arrivé où les arts sortirent enfin de l'apathie où les avaient conduits et surtout maintenus pendant longtemps une routine ignorante et l'impuissance d'en sortir; la contrainte de l'association ecclésiastique et féodale les avait tenus en tutelle sans espoir d'émancipation possible. Ensuite ils ne purent aspirer à s'ennoblir pendant le règne de l'esprit de pillage et de despotisme durant les siècles du moyen âge; le goût s'était perdu, un petit nombre d'hommes seulement osèrent s'aventurer à inculquer à leurs œuvres des formes encore inhabilement saisies dans quelques monuments historiques de l'antiquité romaine ou imitées de la nature.

François Ier joignait le respect chevaleresque à l'amour pour les sciences et les beaux-arts. Sous ce prince la Renaissance de l'art français, préparée sous Louis XII, fut surtout favorisée, avancée et activée. Il n'appela aucun architecte d'Italie, car il y en avait assez en France, pour exécuter ses projets de construction. Il ne fit venir de la péninsule que des peintres d'histoire, des artistes en mosaïque, des statuaires, des peintres de décors, etc.

Jusqu'à la fin du quinzième siècle, les rois de France ne s'occupèrent qu'à consolider le pouvoir monarchique dans le royaume; Charles VIII fut le premier qui commença à faire valoir ses droits par les armes sur d'autres États à l'étranger. A l'époque où ce roi entreprit sa campagne d'Italie, la culture des beaux-arts s'était déjà élevée à un haut degré de perfection dans cette péninsule. Les rapports qui s'établirent entre les deux pays eurent une grande influence sur le développement de l'architecture, de la sculpture et de la peinture

en France. Ce qui aida beaucoup à ce développement, ce sont les types que Charles VIII et François Ier importaient d'Italie dans leur royaume. — Nous le répétons, ce ne fut que vers la fin du quinzième siècle que parut l'aurore d'une époque nouvelle et de régénération pour les beaux-arts qui sous François Ier aboutirent, avec les sciences, réellement à un radical et éclatant épanouissement.

Le comte d'Angoulême, par la suite roi de France (François Ier), avait eu pour père le comte d'Angoulême, cousin germain de Louis XII, dont les pères Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême étaient parents : leur grand-père commun était Louis, duc d'Orléans, qui fut assassiné à Paris en 1407 ; le père de Louis XII et le grand-père de François Ier étaient frères : François pouvait donc passer pour son neveu. Louis XII habitait Blois, dans le comté de Blois qui faisait partie du duché d'Orléans. C'est à Blois que François Ier passa la plus grande partie de sa vie du vivant de Louis XII. Enfin c'est là, dans ce pays pittoresque séjour de sa jeunesse, qu'il entreprit d'ajouter des constructions nouvelles à celles dues à son prédécesseur. Ce fut en 1514 que Louis XII fit épouser à François Ier, qu'il créa duc de Valois, sa fille Claude qui mourut en 1524, à l'âge de vingt-cinq ans. Sur le mur d'appui d'une des arcades de la galerie du premier étage de la façade septentrionale, on voit sur un panneau carré un grand C orné d'une couronne royale au centre : dans un autre panneau accolé au premier, un cygne traversé d'une flèche et aux angles supérieurs de ce second panneau sont placés des C, initiales de la devise de la reine Claude, *candida candidis*. Ces détails décoratifs indiquent la date de cette construction de François Ier et qu'il faut placer entre les années 1514 et 1524. Entre cette façade du nord du château de Blois et celle de l'hôtel de ville d'Orléans dont Charles Viart fut l'architecte, il y a quelque ressemblance, par exemple dans l'emploi de pilastres montant de fond jusqu'à l'entablement supérieur, dans lequel règne une suite de petites niches plein cintre, ornées à l'intérieur d'élégantes coquilles à côtes[1] ; ensuite dans les cordons délicats qui ne coupent pas trop la façade en parties horizontales, dans ce système d'appui des baies des arcades qui font bien masse avec l'ensemble de la façade. Seulement dans la façade de l'hôtel de ville d'Orléans il y a des réminiscences du style du moyen âge qui ont disparu dans la façade du

1. A Blois, il y a des ornements végétaux dans ces niches au lieu de coquilles.

château de Blois, qui a 66 mètres de longueur sur environ $17^{m},50$ d'élévation du dessous du premier cordon jusqu'à la naissance du toit.

François Ier, né en l'année 1494, succéda en 1515 à Louis XII. « Jamais, dit Mably, prince n'eut plus que lui les mœurs, le génie, les vices et les vertus de la nation qu'il gouverna, et ne dut par conséquent jouir d'un empire plus absolu. Ardent, impétueux, sincère, libéral, brave, populaire, ne respirant que cet honneur que la chevalerie avait mis à la mode, on aima jusqu'à ses défauts, qui tenaient toujours à quelques qualités estimables. »

François Ier fut le premier en France qui créa sur une grande échelle des collections d'objets d'art de tous genres : il fut aussi le puissant promoteur des arts et des sciences[1]. Profondément impressionné du grand éclat des arts du dessin en Italie, il fit tous ses efforts à leur faire traverser les Alpes pour en doter son royaume. Quoique son éducation eût été négligée et qu'il fût peu instruit, il se sentait néanmoins dominé par un esprit irrésistible avide d'apprendre, et d'étendre le domaine scientifique; il recherchait les artistes et les savants, il les attira autant que possible vers lui, établit des collections de manuscrits, de tableaux, de sculptures et de pierres précieuses; il chargea les savants les plus marquants, comme par exemple Budée, des fonctions les plus honorables et les plus distinguées dans l'Etat; en un mot il se montra aussi, surnommé qu'il fut, le père des lettres, comme connaisseur et protecteur de la vie intellectuelle. François Ier avait trouvé des ténèbres d'ignorance, qu'il illumina, comme le dit si bien Martin du Bellay.

François Ier n'aimait pas seulement les arts d'imitation : il aimait aussi l'architecture, l'art d'embellir les constructions civiles et religieuses. Si ce prince a surchargé le peuple d'impôts, il a aussi employé une grande partie des tailles qu'il levait à l'édification de monuments remarquables par l'élégance et le bon goût et qui font encore une des gloires de la France.

En l'année 1515 François Ier avait gagné la bataille de Marignan; deux années plus tard il conclut le concordat avec le pape Léon X; en 1529 il signa le traité de Cambrai, et après la prise de Florence

1. Il aimait les sciences et les bâtiments, dit de Tavannes. — Par l'ordonnance de Villers-Cotterets, août 1539, sur le fait de la justice, l'article 50 ordonne des registres de décès, l'article 51 des registres de baptême signés par un notaire, et l'article 111 ordonne la langue française dans les transactions publiques.

par les impériaux en 1530, l'état des choses fut ramené au point où il avait été en 1515 à l'avènement du roi à la couronne. François Ier, déçu dans ses espérances les plus chères, poursuivi par le malheur dans ses entreprises guerrières, dut pour le moment renoncer à l'accomplissement de ses nouveaux projets; sentant profondément les blessures faites à son amour-propre de conquérant, il se décida à tourner toute son attention sur l'administration intérieure de ses États. Il chercha alors aussi dans les beaux-arts et les sciences la consolation et la distraction dont il avait besoin.

Le roi avait reçu sa première éducation dans la Navarre, plus tard il eut pour gouverneur Artus de Gouffier, seigneur de Boissy, qui fit prendre au jeune duc d'Angoulême pour devise *Nutrisco et Extinguo*, je nourris et j'éteins, et pour emblème une salamandre dans le feu. Le latin qu'on lui enseigna n'était sans doute pas des meilleurs, et selon l'esprit du temps son instruction scientifique ne devait pas être profonde, mais en général assez superficielle. Il connut cependant assez les lettres pour les aimer d'un amour vif et sincère, pour comprendre l'influence qu'elles peuvent exercer sur la civilisation. Plusieurs savants distingués déjà par Louis XII le furent également par François Ier. Parmi eux était Étienne Poncher, évêque de Paris (mort à l'âge de soixante-dix-huit ans en 1524); le roi le chargea d'engager des savants étrangers à venir se fixer en France : c'est sur sa demande qu'Augustin Giustiniani, évêque de Nibbio en Corse, se rendit à Paris, où il enseigna les langues grecque, hébraïque et arabe. Guillaume Cop, médecin célèbre, qui s'était fait remarquer par des traductions d'Hippocrate, de Galien et autres, fut nommé médecin du roi. L'évêque Guillaume Pélissier, qui accompagna Louise de Savoie à Cambrai, lors du traité, théologien et jurisconsulte renommé, fut chargé par François Ier de recueillir des manuscrits anciens en Italie. C'est sous le règne de ce prince que vécurent les trois frères du Bellay, qui nous ont laissé sur lui des documents historiques si précieux. Jean du Bellay, évêque de Paris, et Guillaume Budé, firent de puissantes instances auprès du prince pour amener un perfectionnement dans l'enseignement de l'université de Paris. Ils furent appuyés par Jean-André Lascaris : ces trois hommes ensemble travaillèrent efficacement à l'étude des lettres classiques en France. Lascaris fut un des bibliothécaires de la collection de livres et de manuscrits que François Ier forma à Fontainebleau. Guillaume Budé, un des

hommes les plus brillants par son savoir et son intelligence, fut nommé par le roi son bibliothécaire en chef et son ambassadeur à la cour de Rome. C'est avec ces hommes distingués et nombre d'autres que le roi avait coutume de passer ses moments de loisir : leur conversation forma son esprit et augmenta les connaissances qu'il avait déjà acquises. Dès 1516 François Ier avait fondé une université à Angoulême, qu'il dota de tous les privilèges et de tous les droits dont jouissaient déjà celles de Paris, de Toulouse et de Poitiers. Il appartient en partie à François Ier d'avoir aplani les obstacles qui empêchaient le développement de la science et son enseignement. Par les conseils de Budé, il conçut dès l'année 1529 le plan du *collège royal*, plan qu'il mit à exécution une année plus tard. Il fonda le collège royal dans le sein même de l'Université, dont il devait nécessairement se séparer dans la suite. Dans le principe, on se borna à deux enseignements : bientôt on sentit la nécessité d'agrandir ce cercle trop étroit. L'établissement du Collège royal rencontra de puissants antagonistes. D'abord la noblesse, qui vit avec amertume que les savants qu'elle regardait avec dédain remplissaient les charges et les emplois les plus distingués, qui s'attiraient en outre la protection et l'amitié du souverain. Ensuite le clergé surtout, qui continuait depuis des siècles à vivre dans la plus complète ignorance ; il feignait craindre l'hérésie et plus encore la perte de la douce tranquillité dont il jouissait. A cette époque la plus grande partie ou même la masse du clergé, les maîtres et les écoliers de l'Université connaissaient à peine les noms d'Homère, de Sophocle et de Platon[1], et ne comprenaient qu'un latin corrompu et barbare. En 1518 Rabelais pouvait se servir d'un livre grec comme d'un sujet de sorcellerie. Enfin en 1530 François Ier fonda une chaire pour le grec et les mathématiques ; en 1535, une chaire d'éloquence latine ; en 1542, une autre de médecine, et en 1543, une chaire de philosophie grecque et latine.

François Ier, dont les expéditions militaires en Italie furent couronnées de plus d'honneur que de succès, de bonheur, joignait à la gloire chevaleresque un amour véritable, sincère et éclairé pour les arts : il les fit cultiver et s'intéressait personnellement autant à leur développement qu'à leur extension. Mais il n'importa pas l'art italien en France, il ne fit venir d'Italie que les artisans pour l'exécution de

1. Aristote n'était connu que par des traductions du texte arabe falsifié.

certains détails délicats d'architecture et autres dans les édifices qu'il élevait. Il se vit dans la nécessité d'appeler en France quelques grands peintres italiens, peintres dont la France manquait totalement; car en fait de peintres d'histoire, elle ne connaissait que les peintres sur verre. Au nombre de ces derniers il faut citer Robert Pinaigrier, né vers 1490, Valentin Bouch, Anguerand le Prince, Guillaume Comonasse, Nicolas le Pot, etc.

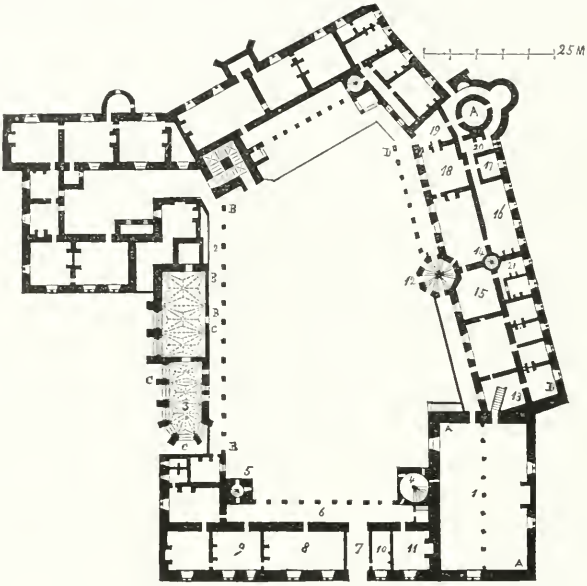
Le séjour de quelques artistes italiens à Avignon semble ne pas avoir eu une influence quelconque sur l'art français; le quinzième siècle au moins ne rapporte aucun fait qui ait contredit l'absence dont nous parlons. On nomme, comme seul peintre distingué de ce siècle, le roi René d'Anjou, arrière-petit-fils du roi Jean, né en 1409 et mort en 1480 : il excellait dans les portraits en miniature; il ne nous a pas été laissé de le juger comme peintre d'histoire.

Au commencement du seizième siècle, François Ier est réputé à juste titre comme un des amateurs d'art le plus distingué de son époque. En fait de fresques et de tableaux, il n'orna ses nombreux palais qu'avec les œuvres d'artistes italiens. Léonard de Vinci, sur le déclin de sa vie, fut appelé en France par le roi, en l'année 1516; il mourut en 1519. En 1518, André del Sarto vint également en France. Les artistes, les peintres italiens, eurent une notable influence sur la peinture en France et en grande partie par les travaux qu'ils firent pour la décoration du château de Fontainebleau. Après André del Sarto, arrivèrent encore Rosso (maître Roux), le Primatice et Niccolo dell' Abate. L'essor donné à la grande peinture, à l'huile et à fresque, est donc dû au roi François Ier qui sut deviner et apprécier les hommes de génie. Parmi ces artistes distingués, nés en France, nous nommerons Corneille de Lyon et François Clouet dit Janet, Jean Cousin et enfin Martin Fréminet, admirateur de l'école de Michel-Ange, auteur du plafond de la chapelle du château de Fontainebleau.

La façade du château de Blois [1], commencée et bâtie par François Ier en l'année 1516, se compose d'un rez-de-chaussée qui ne s'étend que dans une partie de gauche de l'élévation, divisée en deux travées inégales par une tourelle à pans en encorbellement au centre et terminés à gauche par une autre tourelle presque semblable à la première.

1. *Archives des monuments historiques*, Renaissance. Cinq planches.

Ces tourelles étaient ornées de bas-reliefs d'un goût et d'un travail élégants. Le dessus de ces portions en saillie formait une petite terrasse ou sorte de balcon dont les eaux pluviales s'échappaient par de petites gargouilles. Les fenêtres de ce rez-de-chaussée sont à plein



29. — Plan du château de Blois, d'après Du Cerceau.

AA. Construction des comtes de Châtillon.
BB. — des ducs d'Orléans.
CC. — de Louis XII.
DD. Construction de François Ier.
A. Tour du château Regnault, de moulins ou des oubliettes.
1. Salle des États du treizième siècle.
2. Portique et galerie des ducs d'Orléans.
3. Chapelle Saint-Calais, de Louis XII.
4. La grande vis, grand escalier de Louis XII.
5. Le petit escalier de Louis XII.
6. Portique et galerie de Louis XII.
7. Le porche.
8. La salle d'honneur au premier étage.
9. La chambre à coucher de Louis XII.
10. Corps de garde.
11. Cuisine.
12. Le grand escalier de François Ier
13. Escalier de la salle des États.
14. Escalier dérobé.
15. Salle des gardes.
16. Chambre à coucher de la reine.
17. Oratoire.
18. Cabinet vieux de Henri III.
19. Montée du vieux cabinet.
20. Arrière-cabinet.
21. Cabinet neuf, deuxième étage.

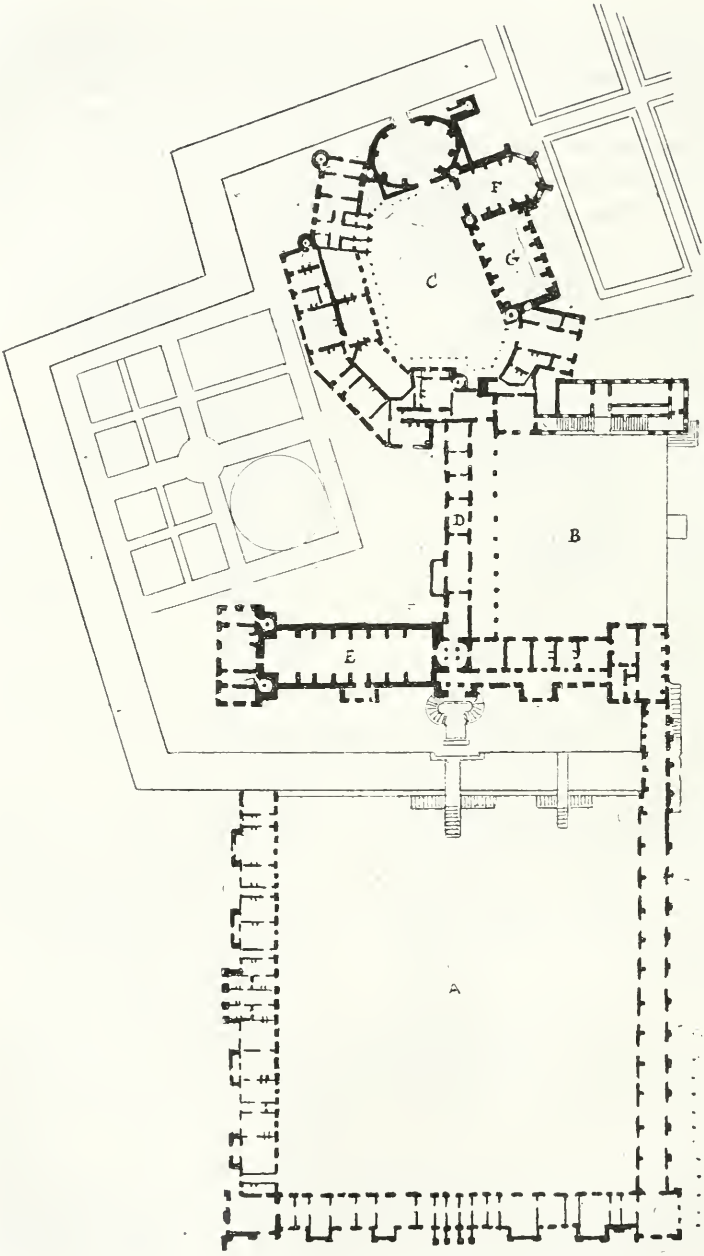
cintre ; au milieu d'elles étaient des meneaux formant la croix et les divisant en deux baies jumelles, terminées au sommet par un petit arc surbaissé. Cette partie de la façade est ornée de contreforts unis, destinés à supporter les pilastres du premier étage. La partie de droite de la façade est pleine, sans ouverture, mais également ornée

de contreforts semblables aux premiers. Là, où se termine le rez-de-chaussée, est appliquée une autre tourelle, dont l'encorbellement est au niveau du sommet des fenêtres précédemment nommées. Cette tourelle, simple balcon, n'a point de prisme qui le supporte, il pose directement sur l'encorbellement et formait terrasse, comme les précédents. Nous arrivons maintenant au premier étage, formé de treize arcades donnant l'accès de la lumière aux appartements, arcades percées de fenêtres rectangulaires à croisillons; le mur où sont pratiquées ces arcades et ces fenêtres a une grande épaisseur, afin de faciliter cette disposition. Une partie de ces arcades est à arc surbaissé, tandis que d'autres ont pour sommet un simple arc d'un grand rayon.

Le mur d'appui de ces fenêtres est plein et divisé en deux panneaux ornés à chaque baie. Au-dessus des contreforts du rez-de-chaussée s'élèvent des dés ou piédestaux destinés à supporter d'élégants pilastres ornés qui séparent entre elles les ouvertures de la galerie. Ces pilastres soutiennent une architrave surmontée d'une fine corniche. Au-dessus, au second, la disposition du premier étage est répétée, mais dans un goût plus simple. Au-dessus de la première corniche, on voit de petits piédestaux sur l'axe des pilastres inférieurs et qui supportent encore des pilastres non ornés. Vient ensuite l'entablement à coquilles dont il a déjà été parlé, et qui semblent devoir remplacer les mâchicoulis des châteaux forts du moyen âge. Cet entablement est couronné d'une corniche de petite hauteur et où l'on voit des gargouilles placées sur l'axe des pilastres. Vient ensuite un attique ou *loggia* à l'italienne formée de fines colonnettes supportées par des niches à coquilles et d'une balustrade légère. Le corps de bâtiment contre lequel s'appuie cette façade a 17 mètres de profondeur.

Le château de Fontainebleau est lié étroitement à l'époque brillante de l'art français du commencement du seizième siècle, et qui doit ses magnificences au roi François Ier. Ce château[1] est une agrégation de constructions qui datent du treizième jusqu'au dix-huitième siècle, de

1. *Fontainebleau, études pittoresques et historiques sur ce château, considéré comme l'un des types de la Renaissance des arts en France au seizième siècle,* par A. L. Castellan. Paris et Fontainebleau, 1840. 1 vol. in-8 avec 85 gravures.



30. — Plan du château de Fontainebleau, d'après Du Cerceau.

Légende du plan du château de Fontainebleau.

A, Cour du Cheval blanc, 1529 à 1539; de 122 mètres de largeur sur 178 mètres de profondeur
B, Cour des Fontaines, 1528. — 72 mètres sur 58 mètres.
C, Cour ovale ou du Donjon, François Ier et Henri II. — 78 mètres sur 43 mètres.
D, Galerie de François Ier : de ce roi, 1530.
E, Chapelle de la Trinité, François Ier.
F, Chapelle Saint-Saturnin, François Ier.
G, Galerie de Henri II.

A droite de la cour du Cheval blanc s'étendait la galerie d'Ulysse, détruite sous Louis XV.

Louis IX jusqu'à Louis XV. Un coup d'œil sur le plan fera reconnaître dans la forme irrégulière de la cour du Donjon ou cour ovale, l'étendue de la cour castrale de Louis le Jeune et de Louis IX. Le gros pavillon qui porte encore le nom du dernier de ces rois, était flanqué de tourelles, dont les restes d'une seule sont encore visibles dans la cour ovale. La porte, dite dorée, et l'hémicycle de la chapelle Saint-Saturnin, élevée sur les fondements de vieilles tourelles, et la porte Dauphine bâtie sur l'emplacement de l'ancienne porte principale d'entrée et de son pont-levis, décrivent au sud le périmètre du vieux château du moyen âge, dont les tours ou leurs constructions de communication étaient peut-être dues au roi Charles V qui affectionnait la bâtisse. Mais François Ier et plus tard Henri IV changèrent tellement cette disposition, qu'au lieu d'un ovale entouré de murailles, la cour du Donjon dut prendre la forme d'un fer à cheval allongé, terminé à l'est par une galerie peu élevée, d'une terrasse et enfin d'une porte monumentale, par lesquelles l'air et la lumière pénètrent dans ce vieux manoir royal.

Deux années après le retour de sa captivité à Madrid, François Ier commença l'embellissement ainsi que l'agrandissement du palais de Fontainebleau. Le devis général des travaux arrêté par le roi est daté du 28 avril 1528. Dans un angle de la cour ovale il fit construire en 1528 une entrée nouvelle; il avait demandé un projet d'embellissement pour cette entrée à Benvenuto Cellini : dans ses mémoires, cet artiste dit qu'il avait l'intention d'en changer le moins possible la disposition, qui quoique grande est cependant mesquine, était dans le style français, mauvais et ridicule[1], ce qui voulait sans doute dire que la proportion de la porte était trop petite relativement à la masse de construction. Cette critique est excessive, car le pavillon dans son ensemble ne manque pas de caractère; il a $17^{m},50$ de lar-

1. « Qual era grande e nana di quella loro mala maniera franciosa. »

geur sur 22^{m},50 d'élévation : cette hauteur est un peu plus que la diagonale du carré de la largeur, proportion qui plaît à l'œil. Cette hauteur est divisée en trois étages; verticalement, elle est également formée de trois divisions, accusées par quatre pilastres en grès, couronnés de chapiteaux composites; au troisième étage, ces chapiteaux sont ornés de l'initiale de François Ier. La division centrale est percée de trois arcades superposées dont les arcs sont en anse de panier; ces arcs retombent sur des colonnes. L'arcade du bas forme la porte d'entrée, placée au fond d'un porche ou vestibule ouvert; les deux autres, également ouvertes, semblent avoir été inspirées des loggia d'Italie. On voit, sur un petit bouclier introduit dans l'ornementation du chapiteau d'une des colonnes intérieures du vestibule, la date de 1528 en chiffres arabes. La sculpture de la lunette au-dessus de la porte est riche et fort élégante : au centre est un cercle encadré de guirlandes où l'on avait peut-être représenté une grande salamandre (restaurée dans les temps modernes, en copiant un modèle ancien), surmontée de la couronne royale; de chaque côté il y a une figure ailée, qui n'est point un ange, mais dont l'une peut représenter une Renommée énumérant d'après un phylactère les hauts faits du prince, et l'autre l'Histoire, qui les recueille sur une banderole. Ces deux figures élégantes sont posées sur de pesantes guirlandes.

Le rez-de-chaussée et les deux étages des avant-corps sont percés de chaque côté de deux fenêtres superposées.

La façade actuelle du nord de la galerie de Henri II est composée de deux étages chacun formé de neuf arcades à plein cintre, dont François Ier n'a fait élever que les cinq premières situées entre la porte dorée et le portail de la chapelle de Saint-Saturnin qui existait encore du temps de Charles IX. Ce fut sous Henri IV que ce portail fut englobé dans la façade continuée jusqu'au pavillon carré qui termine la cour ovale de ce côté. Cette façade a près de 54 mètres de longueur sur 16 mètres de hauteur, la balustrade comprise. Elle est d'un bel effet, d'une simple mais élégante architecture. Il y a un pilastre entre chaque arcade qui soutient un cordon moyen : au-dessus de ce cordon, règne une partie lisse sans aucune ornementation; plus haut il y a un autre cordon formant presque corniche sur laquelle posent dans l'axe des pilastres du rez-de-chaussée, d'autres pilastres de moindre largeur. Entre les arcades et dans l'axe des pilastres, il y a des médaillons, où l'on voit alternativement deux F

couronnés et une salamandre également surmontée de cet emblème. Mais là où se terminent les cinq arcades du règne de François Ier, l'architecte a eu soin de faire placer dans un chapiteau les initiales de Henri IV et de Marie de Médicis. La médiocrité du style dans la sculpture des chapiteaux des quatre arcades de gauche trahit le caractère émoussé et morne qui distingue l'art du temps de François Ier de celui de Henri IV, caractère amplifié encore au dix-septième siècle.

Cette façade a certainement été conçue par un architecte français, dans un style peut-être non aussi correct que celui du projet de Serlio[1], mais elle a toutefois un aspect de grandeur qui rappelle quelques monuments du quinzième siècle de Brunelleschi et d'Alberti élevés à Florence et ailleurs, et surtout la face latérale de l'église de Saint-François de Rimini bâtie par le dernier de ces architectes. L'architecte qui éleva cette façade était un Français qui ne se plia pas comme Serlio et Vignole aux règles élucubrées par Vitruve; il est cependant impossible de se soustraire à l'effet puissant, grandiose et agréable que produit cette architecture. La façade sur le parterre ressemble à celle de la cour du Donjon, mais elle est beaucoup plus simple; elle n'a qu'une rangée d'arcades et le soubassement est percé de petites fenêtres. Ces arcades sont à plein cintre, leurs pieds droits sont décorés de pilastres, dont la rangée inférieure supporte la corniche, tandis que les pilastres du premier étage n'aboutissent qu'à l'imposte, sur lequel s'élèvent les arcs.

La chapelle de Saint-Saturnin est une des anciennes constructions du château, élevée après la porte dorée. Elle se compose d'un rez-de-chaussée et d'un étage. L'architecte utilisa les vieux murs du bas de la chapelle du douzième siècle. Les contreforts furent renforcés et ornés suivant le style de l'époque. Au rez-de-chaussée il y a de forts pilastres de $5^m,70$ de hauteur dont les chapiteaux portent l'initiale de François Ier entrelacée du cordon de Saint-François. Au premier les pilastres sont remplacés par d'élégantes colonnes aux chapiteaux composites : ces colonnes, de $3^m.36$ de hauteur, base et chapiteau compris, ont déjà le renflement classique au tiers de leur hauteur. Au-dessus il y a une architrave de $0^m,33$ bien accusée, une haute frise de $0^m,68$ unie et enfin une corniche de 55 centimètres de hau-

1. Voyez son ouvrage, lib. VIII, cap. 40, édition de 1617.

teur. — Les pilastres du rez-de-chaussée supportent également une mince architrave de 0m,27, une frise de 0m,53 et une corniche de 0m,33 de hauteur. Ces pilastres et ces colonnes posent sur des piédestaux. Les fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage sont à plein cintre. Au-dessus de l'entablement du rez-de-chaussée, il y a une partie pleine et unie de mur, qui a sa raison d'être par la disposition intérieure.

La tradition rapporte que la chapelle de Saint-Saturnin est l'œuvre de Serlio, ce qui est une erreur. Il existe deux clefs dans la voûte, l'une porte les armes de France, l'autre la salamandre couronnée avec cette légende : *Franciscus Francorum rex anno Domini* 1545 *absolvi curavit.* Serlio se trouvait bien en France quelques années avant 1545, époque de la terminaison de cette chapelle selon la légende rapportée, mais là, où Serlio parle dans son ouvrage de son projet pour la salle de bal (galerie de Henri II), il mentionne la chapelle comme un monument déjà existant; il se permet même dans son projet d'empiéter sur le portail de cette chapelle, ce qu'il n'aurait pas fait si ce portail avait été son œuvre. Ensuite on ne trouve aucune similitude de caractère des constructions qui témoigne des particularités positives de l'architecte italien. Ce qui reste encore de primitif de cette chapelle a une ressemblance décisive avec le portail vis-à-vis de notre chapelle, de l'autre côté de la cour ovale.

Ce portail a 9m,45 de longueur, 11m,12 d'élévation et 4 mètres de profondeur du nu du mur jusqu'à la face extérieure des contreforts : la largeur du passage transversal est de 2m,85. Sa masse imposante, composée d'un rez-de chaussée et d'un étage, ressemble moins à l'arc de triomphe antique qu'aux portails romans des églises anciennes d'Italie. Il a dans le bas trois arcades, une au centre à arc surbaissé ou en anse de panier, les deux arcades latérales, moins larges mais de même hauteur que celle du milieu, sont à plein cintre. La même disposition se répète au premier étage. Ce qu'il y a de particulier dans les arcs du premier étage, c'est que leur clef est formée d'une console renversée; au rez-de-chaussée, à l'extérieur des deux contreforts formant les pieds-droits de l'arcade du milieu, il y a une portion de colonne engagée, s'appuyant sur le contrefort dont la face lisse est restée sans chapiteau. Cette partie lisse devait-elle constituer un fond sur lequel devaient s'appliquer des cariatides, ou ce fond devait-il, comme attente, servir lui-même à les sculpter?

Ce portail devait sans doute former vis-à-vis au portail de la chapelle Saint-Saturnin : il semble de la même époque qu'elle, et de plus, avoir été conçu par le même architecte. Dans tous les cas, ces deux monuments sont des exemples précieux du goût des architectes français avant l'arrivée des artistes italiens à Fontainebleau, et particulièrement de Serlio, qui ne leur rend pas justice suffisante dans leurs efforts pour conserver le caractère qui leur est propre, tout en se rapprochant des types italiens. Les deux monuments en question s'éloignent de beaucoup du style des constructions environnantes et se rapprochent déjà bien davantage de l'architecture italienne que des autres constructions de cette cour qui ont un aspect plus robuste et plus sévère. Les matériaux employés sont différents et la composition architectonique du portail en question ne ressemble en rien à celle du corps de bâtiment contre lequel il est appliqué, dont les pilastres, les cordons et les corniches n'ont pas le même niveau. En un mot, tout l'ensemble témoigne d'une époque dans laquelle l'architecture française avait déjà fait une déviation du style de transition, où son caractère conservait encore une nuance, un soupçon du gothique et où il s'approchait déjà visiblement de l'antique moderne, c'est-à-dire du style de la Renaissance italienne.

La cour de la Fontaine est terminée au nord par la galerie de François Ier, qu'il éleva dans les premiers temps des nouvelles constructions qu'il entreprit au château de Fontainebleau. Cette galerie fait partie du devis général de l'année 1528. Elle conduisait des anciens appartements au nouveau pavillon, dont la façade d'équerre sur la galerie formait le côté occidental de la cour de la Fontaine. Le projet grandiose de François Ier ne fut pas exécuté de suite ; la façade en question n'avait pas son étendue actuelle : elle n'aboutissait qu'à la galerie de François Ier d'un côté et, de l'autre, au pavillon de l'étang. Le reste de l'étendue à gauche contenait le couvent de la Trinité, que le roi acheta lorsqu'en 1539 il voulut établir la grande cour. L'église de la Trinité, datant de Louis IX, fut complètement changée, métamorphosée et convertie comme partie intégrale de la façade, ce dont témoignent les différents styles qu'on y remarque. La partie la plus ancienne, celle de droite et qui s'étend jusqu'à la galerie de François Ier, a été bâtie par des architectes français avant que Vignole et Serlio n'arrivassent en France. Cette partie ne s'étend pas au delà de la cour de la Fontaine ; son style répond à celui des constructions de la cour

ovale qui caractérise l'architecture du commencement du seizième siècle. On ne remarque quelque déviation de style que du côté du jardin, surtout dans le pavillon qui termine la façade. La vigueur des profils, la belle proportion des pilastres et des arcades, accusent là le résultat des études des monuments de l'antiquité; ce pavillon est peut-être dû à Vignole, et d'un autre côté on y retrouve le goût particulier à Serlio, si élégant dans ses conceptions, mais non aussi pur en quittant la rigueur antique, en se rapprochant du goût florentin qui devait bientôt après conduire à la décadence.

La façade principale de la cour du Cheval blanc, de 178 mètres de longueur, se compose, en partant du côté gauche, d'un pavillon (dit des Aumôniers), de la tour de l'Horloge, du pavillon des Orgues et de la chapelle de la Trinité, du pavillon de l'Escalier du Fer-à-cheval, de la galerie des Fresques divisée en deux par le pavillon dit des Poïles, et enfin à droite du gros pavillon. On a donc devant soi cinq pavillons à deux étages, reliés par des constructions intermédiaires d'un étage seulement. Cet ensemble est d'un grand et bel effet, il représente bien la façade d'apparat de ce palais, des fenêtres de laquelle la cour devait jouir des joutes et des tournois qui avaient lieu dans la vaste cour qui la précédait. Le style à partir du pavillon des Aumôniers jusqu'au pavillon de l'Escalier du Fer-à-cheval, est tout à fait français, les lucarnes sont à fronton aigu et les chapiteaux sont à feuillage. Le pavillon du centre ou du Fer-à-cheval est d'une plus grande élégance et indique un style plus archéologique : les lucarnes ne sont point semblables aux précédentes ni à celles de la porte dorée, elles sont plus élégantes et pareilles à celles de la galerie de François Ier et du bâtiment qui forme le côté oriental de la cour de la Fontaine. A partir du pavillon des Orgues jusqu'au gros pavillon, le style du rez-de-chaussée est plus orné et plus riche; on y voit des pilastres rustiques simples et d'autres accouplés. La façade du pavillon central est d'une grande élégance. Entre les deux lucarnes, il est couronné d'une sorte de fronton riche de composition et de détails. Toutes les baies du rez-de-chaussée dans cette partie sont à plein cintre, à l'exception de la grande entrée médiane qui est couronnée d'une portion d'arc à grand diamètre.

Des deux faces latérales de la cour du Cheval-blanc, celle de droite a été modernisée sous Louis XV. Celle de gauche au nord est construite en pierre et brique, employées alternativement pour produire

de la diversité et du mouvement dans l'uniformité de ces façades, car celle du côté opposé était sans doute identique à la première, ainsi que la quatrième, remplacée par une grille de mauvais goût.

La troisième façade de la cour de la Fontaine fut élevée longtemps après la galerie de François Ier et les nouveaux pavillons qui y touchent. Ce fut dans les dernières années de la vie de ce roi que fut commencée une construction sur la côte orientale de cette cour, dans le style caractéristique complètement développé de la Renaissance qui ressemble d'une manière si intime au style de Serlio, qu'on lui a attribué cette façade, et qui, dans ce cas, pourrait passer pour une de ses œuvres les plus excellentes. Elle se compose de deux pavillons rectangulaires allongés au centre desquels est un bâtiment en retraite, dont la façade a un rez-de-chaussée et un étage, est ornée de pilastres, de niches et d'un fronton en pyramide et coupe au milieu la toiture élevée dissimulée aussi par de hautes lucarnes; elle était ornée de statues antiques de marbre; le fronton central, comme les fenêtres, l'étaient également par des vases en plomb doré de galbes élégants. Les deux pavillons d'angle sont aussi décorés de pilastres et de niches et ont aux angles comme amortissement de petits piédestaux surmontés de statues. Le premier ordre du bas est toscan avec des antes en forme de tablette; le second est dorique; les lucarnes sont semblables à celles du milieu. De chaque côté de la retraite centrale de cette façade, il y a un escalier qui conduit au pavillon. La grande porte de communication avec le parterre, entre les deux escaliers, était anciennement richement décorée de statues et de bas-reliefs et autres accessoiṛse, attribués à Germain Pilon. Les deux piédestaux saillants du centre supportaient deux sphinx en bronze de colossale dimension.

On admire la belle et simple disposition de cette façade, qui est un vrai monument en elle-même, qu'on ne se lasse de regarder et d'étudier comme une conception franche de critique quant à ses masses et à ses proportions générales.

Nous parlerons dans la suite de la porte Dauphine.

Quelques passages dans le *Gargantua* de Rabelais, ont trait à la Renaissance ou changement qui fut apporté dans les études au commencement du seizième siècle. Après avoir exposé la discipline des précepteurs sorbonagres de Gargantua, c'est-à-dire les sophistes, son

maître Ponocrates change le cours de son éducation. Il ordonna donc à son élève de suivre sa manière habituelle afin d'entendre par quel moyen pendant si longtemps ses antiques précepteurs l'avaient rendu si fat, si niais, si ignorant. Après lui avoir nettoyé toute altération et perverse habitude du cerveau, son maître Ponocrates lui fit oublier tout ce qu'il avait appris sous ses antiques précepteurs. On enseigna l'arithmétique à Gargantua et d'autres sciences mathématiques, comme géométrie, astronomie et musique; on le faisait aussi monter à cheval, et faire de la gymnastique. Il dut encore s'occuper de botanique et lire Théophraste, Dioscorides, Marinus, Pline, Galien, etc. [1].

Rabelais, en vrai humaniste, fait donc enseigner les lettres grecques et latines à l'élève de Ponocrates. La grande érudition de Rabelais, son naturel ample et étendu, sa gaieté sans but, sont l'indice d'un esprit réel, inimitable par un mélange de sérieux et de badinage débordant en enjouement et en connaissance du monde ; mais en dépit de son arrogance audacieuse, de son génie puissant et prodigieux qui chérit les caprices les plus extravagants, il n'oubliait pas l'appréciation équitable du vrai dans la vie. Sa raillerie frappait surtout les moines dont il connaissait les souillures, attaquait aussi sans cesse dans des peintures allégoriques les ridiculités de son temps; il relevait les maladresses et le mauvais goût des savants en corps, les jongleries, la frivolité et la crédulité de la masse populaire, l'ostentation des grands ; il est souvent licencieux, il enfreint fréquemment les lois du bon goût et de la distinction, mais toujours sans répétition; il se sert de la langue selon son bon plaisir, et par ce motif elle lui doit beaucoup. Nous avons dans ses œuvres la caricature intentionnelle de son siècle qu'il n'abandonna jamais; on reconnaît l'universalité dans le détail, c'est ce qui donne à sa poétique une éternelle et universelle valeur qui la range dans la littérature générale. Pour former le caractère d'un Rabelais, il fallait le concours de tout un siècle. La censure et les railleries de Rabelais blessèrent profondément, car le Parlement lui-même et la Sorbonne se révoltèrent contre lui, et en prenant les passages les plus équivoques de son Gargantua, ils en firent le prétexte pour le condamner et défendre son livre en 1551.

Rabelais fut en France un instigateur conscient de la Renaissance,

1. *Gargantua,* livre Ier, chapitre XXIII.

il en fut le procureur général. Il avait le sentiment de tous les hommes éminents et éclairés de son époque et qu'il manifesta à sa manière, en haine des niaiseries et des abominations du passé ; le ton de sa réforme était satirique.

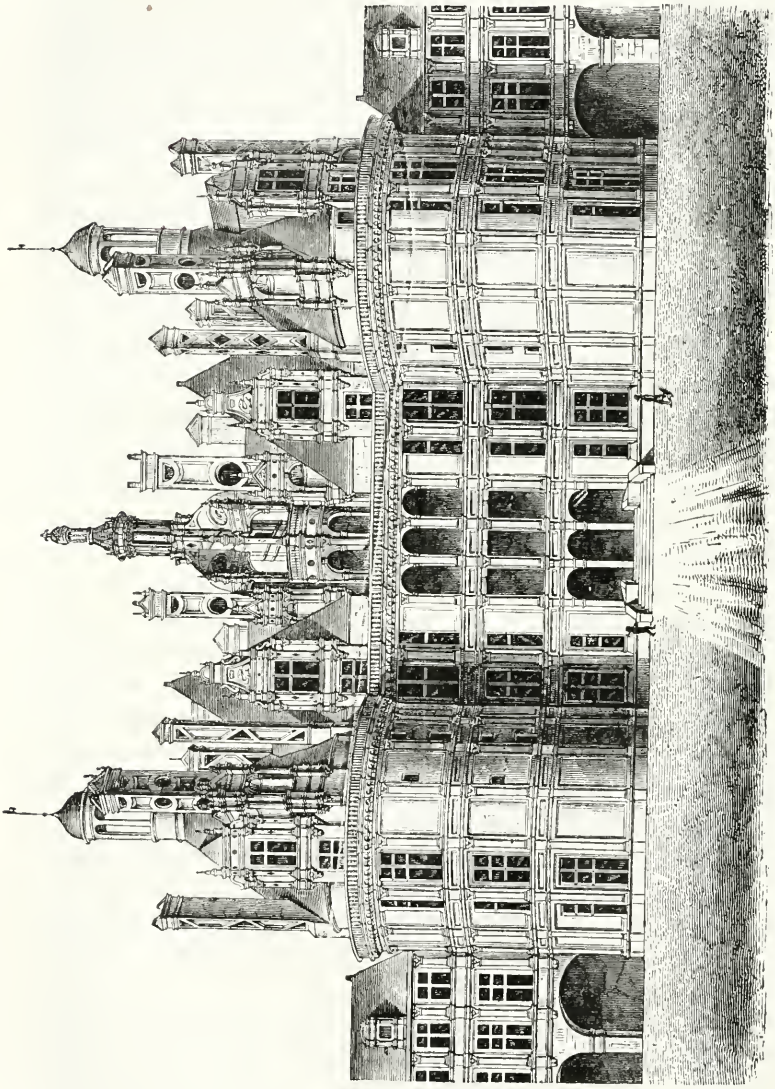
En fait d'architecture, son abbaye de Thélème, n'est cependant qu'un monument de transition. Les grosses tours rondes étaient en voie de disparaître de l'architecture royale en France. Rabelais cite le château de Bonivet, bâti de 1523 à 1525. D'après ce qui nous en a été conservé, il avait encore l'aspect de forteresse. L'élégante architecture de nos palais ne devait apparaître qu'un peu plus tard, et effectivement Rabelais cite dans son édition de 1535 Chambord et Chantilly.

Indépendamment de sa grande érudition, Rabelais avait le sentiment du beau dans les arts. Il apprécie les beautés architecturales de Florence et des autres lieux de l'Italie. La structure de la coupole de Sainte-Marie des Fleurs, la somptuosité des monuments religieux et la magnificence des palais le frappèrent. Il était lié avec Guillaume Philandrier, qui en 1544 avait donné une édition annotée de l'architecture de Vitruve après avoir étudié les monuments antiques de Rome, aidé des secours et des leçons de Sébastien Serlio de Bologne. Il connaissait aussi un grand architecte, d'un goût très élevé, dont les œuvres se rapprochent du style des édifices florentins; ses liaisons avec Philibert de L'Orme, « grand architecte du roi Mégiste » que le cardinal du Bellay ramena de Rome à Lyon en 1536 et que le cardinal de Lorraine chargea, vers 1552, de la construction du château de Meudon (démoli en 1803), rend au moins vraisemblable la collaboration attribuée à Rabelais dans cette construction. La façade de ce château avait au milieu un pavillon avancé, décoré de trois ordres d'architecture, d'un fronton et d'un comble octogone très élevé, supportant une terrasse qui couvrait le pavillon. Les deux ailes ornées de pilastres et de colonnes avaient une galerie au rez-de-chaussée, qui soutenait une terrasse bordée d'un balcon de fer qui régnait tout autour.

Chaque fois que Rabelais parle d'architecture, il en parle en vrai artiste et en connaisseur qui l'a étudiée avec succès.

Le château de Chambord prend place à côté des plus beaux et des plus remarquables monuments de la Renaissance française, il a été

bâti par François Ier. « Au retour de sa captivité d'Espagne, à la suite de la lecture de poèmes héroïques, à la scolastique d'amour

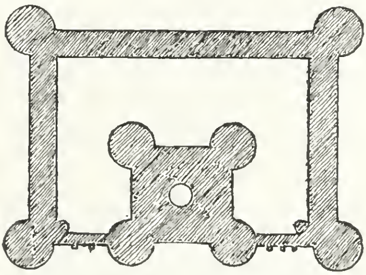


31. — Château de Chambord.

perdue dans les brouillards, dit Michelet, se mêlaient volontiers les contes, tout autrement positifs, de Boccace, les *Cent nouvelles* de

Louis XI, celles de Marguerite. Ces récits éternels de galantes aventures, au fond peu variés, s'accordaient à sa vie nouvelle d'inaction. Il avait été prisonnier. Tel il resta, je veux dire sédentaire.

« Son plus grand amusement, dès lors, fut de bâtir : il se bâtit des demeures conformes à cet état d'esprit. Vers 1523, après son étrange aventure avec sa sœur, il était en galanterie avec deux dames mariées du voisinage de Blois. Les rendez-vous étaient dans les forêts d'en face, à un petit château des anciens comtes. Blois, devenu le centre financier de la France, était trop fréquenté. Au retour de Madrid, plus ami encore du repos, il s'y fit faire un parc, très grand, fermé de murs, qu'on put remplir de bêtes, s'épargnant ainsi les courses des longues chasses et des grandes forêts. La bicoque ne suffisait plus : il fallait un château; non un vieux château fort, serré et étranglé, comme un soldat dans sa cuirasse; non le donjon sauvage, inhospitalier, d'où la châtelaine, à son plaisir, chasse les dames, la société, le charme de la vie. Tout au contraire, moins un château qu'un grand couvent qui, de ses tours, de son appareil féodal, couvrira, enveloppera de nombreuses chambres, de charmants cabinets, des cellules mystérieuses. C'est l'idée de Chambord.



32. — Plan du château de Chambord.

« Ce n'est ni le donjon gothique, ni la *villa*, le palais italien, qui a plus de salles que de chambres, beaucoup de place avec peu de logements. La société ici est l'essentiel, on le sent bien, une société intriguée et mobile. Beaucoup d'aise. Des appartements isolés comme un cloître qui ne se commandent point, ne se lient pas par enfilades. Même des escaliers à double vis qui permettent de monter ou descendre de deux côtés sans se rencontrer ni se voir.

« Au dehors, l'unité, l'harmonie solennelle des tours, avec leurs clochetons et cheminées en minarets orientaux, sous un majestueux donjon central. Au dedans, la diversité, toutes les circulations faciles, et les réunions, et les apartés, toutes les libertés du plaisir.

« Un spirituel architecte de Blois, inspiré du génie des cours, et peut-être guidé par le royal abbé du couvent futur, fit le plan de cette construction originale. Rien ne coûta pour une œuvre si utile et si

nécessaire. A travers les malheurs publiés et dans les plus excessives détresses financières, dix-huit cents ouvriers y travaillèrent pendant douze ans. Les saintes de l'endroit, les maîtresses du règne, la brune du Midi et la blanche du Nord, mesdames de Chateaubriand et d'Étampes, y figurent solennellement en cariatides. Le chiffre de François Ier y est partout, avec le D de Diane (mis par le père ? ou par le fils ? [1]) ».

Ce château est la régularité même; il est formé d'un carré de 136 mètres de longueur, sur 86 de profondeur, flanqué aux quatre angles de tours circulaires de 20 mètres de diamètre. Autour de trois côtés, il y a trois corps de bâtiments de 13 mètres de profondeur, qui contiennent une vraie disposition de couvent, formée d'un grand nombre de cellules ou logements séparés. Sur le quatrième côté du grand carré s'élève un bâtiment carré de 45 mètres de longueur sur 43 mètres de profondeur, flanqué également aux quatre angles de tours circulaires de 20 mètres de diamètre. Ce bâtiment principal, relié à l'enceinte, de chaque côté, par une galerie ouverte sur la cour, contient les appartements royaux; au centre est placé le gigantesque et double escalier, composé de deux rampes placées l'une au-dessus de l'autre, de manière que plusieurs personnes peuvent monter et descendre en même temps, sans se rencontrer ni se voir. Le vide qui remplace le noyau permet de voir du haut de l'escalier jusqu'en bas, jusqu'au sol. Cet escalier a 56 mètres d'élévation, la lanterne qui l'amortit comprise.

Le château de Chambord a été commencé, en 1526, par un architecte français nommé Pierre Nepveu, dit Trinqueau, deux ans avant que François Ier commençât ses constructions de Fontainebleau. On rapporte que Nepveu aurait été appelé à Amboise par le roi Charles VIII, lorsqu'il voulut commencer le château de cette ville, vers l'année 1490. Il y serait resté sous le règne de Louis XII, et peut-être pas étranger aux travaux du château de Blois.

La longueur de notre façade sur la cour, d'une extrémité d'une tour à celle de l'autre, est de 65 mètres; la partie plane du milieu a $26^{m},50$ d'étendue. Le château intérieur se compose d'un rez-de-chaussée, d'un premier et d'un second étage; sa façade a $27^{m},50$ d'élévation; c'est dans cette partie du château que se trouvent les

1. Histoire de France au seizième siècle. *Réforme*, Paris, in-8°, 1855.

appartements royaux avec le bel escalier de $7^{m},40$ de diamètre, avec son vide central de $2^{m},20$ de diamètre. L'intérieur de la cour a 110 mètres de longueur sur 71 mètres de profondeur. Toute l'architecture en est élégante, étudiée avec soin dans son ensemble et ses détails. L'ornementation indique le goût et l'abondante imagination de l'architecte, qui était un grand artiste. Tout ce qui comprend la toiture, les lucarnes, les cheminées, etc., est composé avec soin et beaucoup d'ordre et dans son ensemble produit un effet féerique, qu'on peut comparer à un bouquet de feu d'artifice[1] !

Trinqueau mourut en l'année 1538, et fut remplacé par Jacques Coqueau, ou Coquereau ou Cogneau. Enfin, au bout de douze ans, le château était très avancé. Dans la première édition de *Gargantua* de 1535, Rabelais ne parle que du château de Bonivet; sept ans plus tard, en 1542, date de la seconde édition, il cite le château de Chambord. Ce dernier pouvait être terminé dans seize ans (de 1526 à 1542). Au bout de quelques années, les fondations générales pouvaient être assez avancées pour pouvoir donner une idée de ce que serait cet édifice dans son ensemble et dans ses détails, et à quoi le plan de l'édifice ressemblait, surtout à l'esprit d'un Rabelais, fin critique et appréciateur en fait d'art et en goût. Il a fait à sa manière la critique de Chambord, du vivant même de François Ier, ce qui était scabreux. Il a supposé l'existence d'un monastère qu'il a nommé Thélème, ce qui en langue grecque signifie volonté, caprice, débauche. Dans le *Gargantua*, la description de Chambord est une critique, une satire sur l'édification de ce palais, satire hardie mais assez bien habillée.

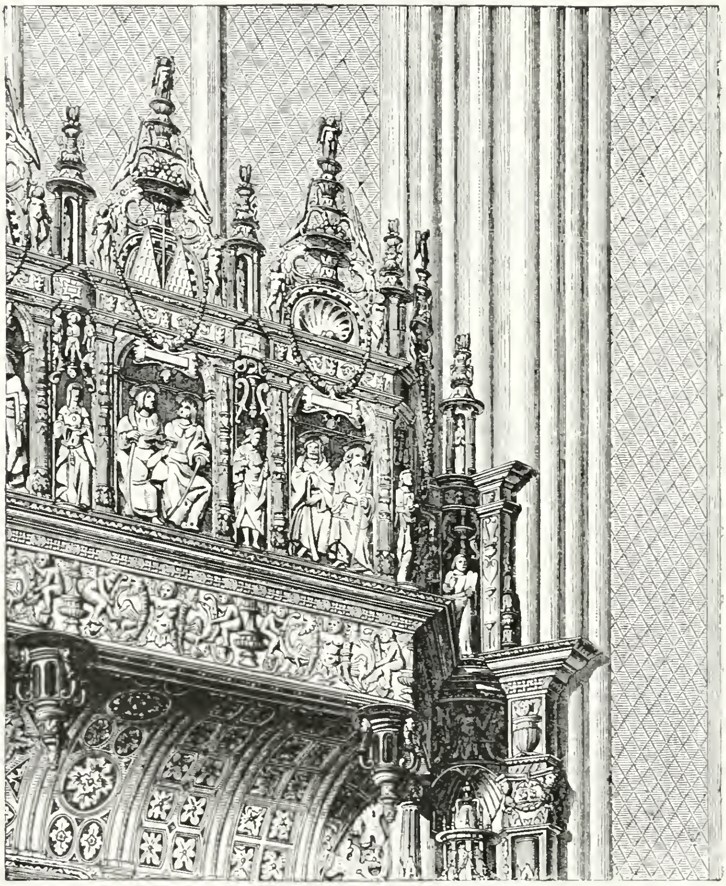
Au nombre des monuments décoratifs de la Renaissance, il faut placer le tombeau du cardinal Georges d'Amboise dans la cathédrale de Rouen.

Georges d'Amboise avait employé, en 1508, aux constructions du château de Gaillon un nommé Pierre Valence, architecte de la ville de Tours, qui, demandé pour ériger le monument du cardinal, n'accepta pas, on ne sait pour quel motif. A son défaut, l'architecte de la cathédrale de Rouen, Roullant le Roux, en fut chargé. Com-

1. On trouvera presque tous les ensembles et les détails dans 17 planches de *La Renaissance en France*, par A. Berty.

mencé en l'année 1520, en 1525 les statuaires y mirent la dernière main.

L'admirable conservation de ce tombeau, la rareté de monuments du même genre, lui donnent un nouveau prix aux yeux des amis des arts dus à la Renaissance française.



33. — Portion du tombeau des d'Amboise. (Cathédrale de Rouen.)

Entre deux pilastres massifs s'étend un vaste soubassement orné de petits pilastres et de niches avec statuettes, posées sur de hauts piédestaux. Il supporte une table en marbre noir, sur laquelle les deux figures principales sont représentées à genoux, de grandeur un

peu au-dessus de grandeur de nature. Ces figures se détachent sur un fond richement décoré de caissons et de sculptures. Une espèce de dais en voussure s'élève au-dessus de la tête des deux personnages. Il est couronné par un entablement que surmonte un attique chargé de fines tourelles et de corbeilles en clochetons, le tout accompagné de figurines.

Tel est l'ensemble de la composition de ce tombeau, qui a 5m,85 de longueur sur une hauteur de 7m,80 environ. Toutes les richesses de la sculpture décorative ont été prodiguées pour l'embellissement de ce précieux monument.

Dans l'origine, le tombeau ne portait que la statue de Georges d'Amboise Ier; elle était accompagnée d'anges pleurants. Georges d'Amboise II les fit enlever vers 1542, afin de pouvoir placer sa statue à côté de celle de son oncle[1].

Le château de Bournazel dans le département de l'Aveyron est d'une très simple et élégante architecture; elle est d'un goût parfait et peut rivaliser avec les plus beaux monuments de la Renaissance toscane. L'architecte de ce château avait été en Italie et fut un des élèves de Philandrier: il se nommait Guillaume Lyssorgues et bâtit le château de Bournazel, en l'année 1545, à la fin du règne de François Ier[2].

Parmi les plus grandes églises de la Renaissance il faut nommer Saint-Eustache de Paris, commencée en l'année 1532, mais dont le chœur date de 1624 et dont les travaux n'atteignirent leur terme qu'en 1633, selon quelques auteurs seulement en 1642. Le chœur a été bâti par le chancelier Séguier[3]. On a suivi dans le plan[4] de ce monument la forme consacrée au moyen âge pour les édifices ecclésiastiques, la croix avec toutes ses dispositions traditionnelles, adaptées au style qui venait de naître, c'est-à-dire celui de la Renaissance.

Saint-Eustache, qui après Notre-Dame est l'église la plus spacieuse de Paris, a 103m,50 de longueur; la longueur dans le transept est de 42m,90. La façade occidentale ne fut jamais terminée: c'était une

1. Nous renvoyons pour plus de détails à l'intéressant ouvrage *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, par A. Deville. Rouen, 1833, 1 vol. in-8° avec planches.

2. Berty, *Renaissance*, etc., vol. Ier.

3. Voyez le 3e volume de T. des Réaux, p. 400, et *Église Saint-Eustache à Paris*, par Victor Calliat et Leroux de Lincy.

4. *Moniteur des Architectes* de 1863 et 1864. —L'*Intérieur, le moyen âge monumental et archéologique*, planche 410. *La Façade projetée*, Marot. pl. 121.

16

grande et riche construction parfaitement appropriée au style de l'intérieur de l'édifice. Quatre piliers butants divisaient la façade en trois travées. Au centre s'ouvrait une vaste porte d'entrée à voussures ornées, accompagnée de niches et de pilastres; les voussures étaient enrichies de personnages. Les deux autres travées étaient destinées à servirde base à deux tours. Mais cette amorce de portail a été démolie avec les chapelles qui en dépendaient. Les architectes Mansard de Jouy et Moreau ont construit le portail actuel, dont personne ne conteste la médiocrité. Les travaux, commencés en 1754, furent interrompus après la construction du premier ordre dorique actuel : ils ne furent repris qu'en 1772.

L'intérieur de Saint-Eustache est imposant par la hardiesse de ses piliers et leur grande élévation : ils sont carrés, flanqués de fines colonnettes et de pilastres interrompus dans leur hauteur par de petites niches et des chapiteaux, le tout non sans quelques réminiscences du dernier style ogival. On est vivement frappé par l'aspect des grandes proportions du vaisseau et surtout par la hauteur colossale des voûtes[1].

La Renaissance a laissé son souvenir dans la cathédrale de Noyon département de l'Oise. On y voit une chapelle au sud de la nef et dite Notre-Dame de Bon-Secours, assez bien conservée et avec une décoration complète. Cette décoration, conçue dans l'esprit du quinzième siècle et exécutée probablement vers 1520, est sans légèreté et a toute la maladresse des œuvres de décadence. Cette chapelle a été bâtie par l'évêque Charles de Hangest, neveu du célèbre archevêque de Rouen Georges d'Amboise. L'épiscopat de Charles de Hangest dura de 1501 à 1525.

Du côté du sud de la cathédrale de Noyon, on voit des vestiges de construction de la même date que la chapelle dont nous venons de

1. Le 16 décembre 1844, le feu prit aux orgues par la négligence des ouvriers qui les réparaient. Il était trois heures lorsque l'auteur de ce livre passait et qu'il s'aperçut des progrès de l'incendie; l'église était déserte. Alors il s'adressa à un sergent, chef du poste; il se fit connaître comme architecte du gouvernement, et ce sergent, voyant le danger, se mit sous ses ordres. Les chaises, les paillassons furent transportés dans la rue, des chaînes furent établies sur les escaliers quand les pompiers arrivèrent conduits par un sous-officier qui, ayant conscience du danger, perdit la tête. A force d'eau, montée dans les combles par l'ordre de celui qui écrit ces lignes, les flammes furent presque éteintes, quand arriva un lieutenant de pompiers qui continua l'entier achèvement de l'extinction de l'incendie.

parler. On y remarque une grande lucarne splendidement ornée, dont la sculpture peut nous donner une idée de la richesse qui régnait dans le palais épiscopal dont elle faisait partie, et que Charles de Hangest avait fait élever.

Nous ne pouvons passer sous silence une pittoresque maison située sur la place de la Pucelle, à Rouen, nommée Hôtel du Bourgtheroulde. Commencée vers la fin du quinzième siècle par Guillaume Leroux, deuxième du nom, seigneur du Bourgtheroulde qui vivait en 1486, ce bâtiment fut terminé par Guillaume Leroux, son fils, abbé d'Aumale et du Val-Richer et qui fut employé à la négociation du concordat de l'année 1516. Guillaume Leroux, deuxième du nom, un des quinze conseillers laïques appelés à l'échiquier perpétuel de Rouen, lors de sa création en 1499, éleva le corps de bâtiment sur la place et ceux de la cour, côtés du nord et de l'ouest. Guillaume Leroux, troisième du nom, acheva l'œuvre de son père et fut l'auteur de l'élégante et gracieuse galerie qui se présente à gauche en entrant dans la cour.

La façade sur la place est fort simple : elle n'est ornée que d'une décoration formée de lignes et de surfaces : les ornements végétaux y sont rares et ne s'aperçoivent qu'au cordon qui sépare le rez-de-chaussée du premier étage, à l'encorbellement de la tourelle d'angle ainsi qu'aux aiguilles et au couronnement des clochetons. La grande porte d'entrée, construite en arc surbaissé, et couronnée d'un tympan aigu curviligne et concave, orné de feuillages frisés en guise de crochets, renfermait un écusson aux armes de la famille Leroux, d'azur au chevron d'argent accompagné de trois têtes de léopard d'or, deux et un. La façade sur la place, plus moderne que celle du fond de la cour, reproduit sur les pilastres de la porte deux médaillons en sculpture représentant François Ier et Henri VIII d'Angleterre.

La façade du fond de la cour est beaucoup plus élevée que la précédente et infiniment plus ornée. Elle a environ 12m,25 d'élévation tandis que celle de la rue n'a que 7m,70 jusqu'à la naissance du toit moderne. Le corps de bâtiment principal, situé au fond d'une cour presque carrée, a un rez-de-chaussée et un étage ; il est percé de quatre hautes et étroites fenêtres, terminées carrément au sommet. Au-dessus des fenêtres s'élèvent deux lucarnes richement ornées, couronnées d'une ogive et d'un tympan très aigu, curviligne concave,

flanqué de chaque côté de clochetons à pinacle élancé, de plusieurs étages, liés au sommet à l'aiguille du tympan par une gracieuse petite galerie à jour formée d'arcades. A gauche cette façade est terminée par une tourelle hexagonale avec contreforts sur les arêtes; cette haute et étroite tourelle est très richement décorée de remarquables bas-reliefs. Cette surcharge de sculptures qui couvrent des surfaces restreintes, ne se nuisent pas les unes les autres, elles n'enlèvent pas non plus l'action de l'œil sur l'ensemble et sur les détails. Les fenêtres oblongues en hauteur de la tourelle se terminent au sommet par un arc déprimé ou à coussinets arrondis. N'étaient les salamandres sculptées sur le mur de la façade, le style général de ce corps de bâtiments le ferait croire de la fin du règne de Louis XI; il semble encore être tout à fait du moyen âge, de la dernière période du gothique fleuri et flamboyant.

Quant à la galerie de l'est, elle a été élevée par Guillaume Leroux III, abbé d'Aumale et du Val Richer : elle est entièrement dans le style secondaire de la Renaissance. Comme elle représente sur ses bas-reliefs supérieurs l'entrevue de François I[er] avec Henri VIII d'Angleterre et qui eut lieu en juin 1520, elle ne peut avoir une date plus ancienne. Elle s'élève d'équerre avec le bâtiment du fond sur un soubassement uni, divisé en six parties égales par sept pilastres qui se prolongent verticalement jusqu'au toit. Au-dessus de ce soubassement règne une partie pleine ornée de magnifiques arabesques : cette partie est couronnée d'un gros cordon à moulures saillantes : un peu en retraite sur cette partie, s'en élève une autre ornée de cinq bas-reliefs historiques, les deux de gauche représentent le cortège du roi d'Angleterre, celui du milieu la rencontre des deux rois, et les deux bas-reliefs de droite font voir le cortège du roi de France : plus à droite encore est placée la porte d'entrée. Au-dessus des bas-reliefs en question règne une frise gracieuse, séparée des reliefs par un cordon mince et orné. Entre les pilastres, continuées sur l'axe de ceux du bas déjà nommés, on voit six arcades à arcs surbaissés à clef magnifiquement encadrés et dont le tableau est orné avec goût de demi-balustres engagés dans l'épaisseur du mur. Les pilastres qui séparent entre elles les arcades ou baies, ont une ornementation particulièrement belle. Vient alors une frise ornée de rinceaux couronnée d'une corniche à oves et modillons. Au-dessus, entre la continuation des pilastres du bas, il y a six bas-reliefs re-

présentant des sujets symboliques et mystiques, trop frustes pour pouvoir les expliquer.

Cet hôtel est presque un monument votif en l'honneur de François Ier [1].

L'élégante et gracieuse façade de l'hôtel de ville de Beaugency [2], qui date de l'année 1526, mérite encore une attention particulière de l'architecte et de l'historien antiquaire. Elle est due à Charles Viart, l'architecte de l'hôtel de ville d'Orléans et peut-être de l'aile du château de Blois, élevé par Louis XII.

La façade présente au rez-de-chaussée une porte à plein cintre, surmontée d'une baie géminée et placée entre deux grandes arcades surbaissées, de largeurs inégales, dans les champs triangulaires desquelles sont placés quatre médaillons encadrant des bustes. L'étage est orné de six pilastres et percé de trois larges fenêtres à croisillons ; dans leurs allèges l'architecte a pratiqué six compartiments ornés du blason du cardinal de Longueville, de François, comte de Dunois, son père, du duc de Longueville, son frère, et enfin de la salamandre de François Ier. Au-dessus des fenêtres règne une belle corniche à coquilles et à modillons en forme de consoles. Aux deux extrémités de l'édifice elle se projette en encorbellement pour former des culs-de-lampe, bases de tourelles maintenant abattues et qui paraissent avoir été terminées par une balustrade à jour, aujourd'hui détruite. Les bases des meneaux et des pieds-droits des arcades, à redents multiples, sont la seule réminiscence du style ogival que l'on aperçoit dans l'ornementation de cette charmante façade et très habilement traitée.

Cette coquette façade a certaines analogies avec celle de l'hôtel de ville d'Orléans ; nous avons déjà dit que toutes deux étaient du même architecte.

En fait de belle architecture de la Renaissance, du plus pur et du meilleur goût, nous citerons au palais archiépiscopal de Sens, l'élégante aile du règne de François Ier, et une seconde dite de Henri II terminée en l'année 1557, d'un très bel effet, mais un peu moins riche que la précédente. Ce fut l'archevêque Étienne Poncher qui, vers

1. *Moyen Age mon. et arch.*, pl. 286, 290, 327.
2. *La Renaissance monumentale en France*, par Ad. Berty, t. I.

l'année 1520, fit reconstruire toute l'aile parallèle au bas côté de la cathédrale. Par son amour éclairé pour les lettres et par son zèle à seconder leur renouvellement, François Ier le chargea d'attirer en France les savants étrangers.

En 1535, Godinet, célèbre architecte, né à Troyes, donnait le dessin d'un magnifique puits qui était placé au milieu du cloître des chanoines. En 1535 le cardinal Louis de Bourbon avait fait commencer, de ses deniers, et selon toute probabilité, par Godinet, le grand corps de logis dit de Henri II.

Jusqu'à présent nous nous sommes occupé des grands monuments historiques de la Renaissance. Nous ne devons pas omettre de passer en revue les œuvres d'architecture d'une moindre importance : il s'agit des constructions entreprises à l'époque non par la souveraineté de l'État, mais par des particuliers ; nous entendons parler des châteaux et maisons élevés soit par les rois, soit par certains fonctionnaires publics. Ces édifices ne sont pas la moindre partie de nos gloires architecturales.

Parmi les maisons et les châteaux de la vallée de la Loire, nous nommerons, du règne de Louis XII, le château d'Aînay-le-Vieux, de 1505, de Meillant, riche en détails élégants, et d'Azay-le-Rideau, avec sa magnificence décorative ; de Saint-Amand, avec ses splendides lucarnes de la fin du règne de François Ier, le château d'Un de la transition (1502 à 1532), de Bénehart de 1530, très orné ; de 1530 également celui de Chenonceau ; celui de Montsoreau avec sa belle tour très ornée ; de Lude, aussi d'une rare élégance, terminé en 1535, du Perché, de l'époque de transition ; les châteaux de la Bastie, d'Urfé, du règne de François Ier ; de Boisy, de l'époque de transition ; de Morand, belle renaissance ornée, du règne de François Ier ; de Saligny, du château ducal de Nantes commencé par François II et terminé par Anne de Bretagne ; le château de Haute-Goulaine, de la transition ; une merveilleuse maison à Paray-le-Monial, riche en belles décorations du règne de François Ier ; l'hôtel d'Anjou ou du Figuier, à Angers, de 1520, très classique ; enfin le château d'Amboise, de la transition primitive.

Nous n'oublierons pas d'énumérer encore dans la ville d'Orléans la maison dite de Diane de Poitiers, rue des Albanais, celle dite de François Ier, rue de Recouvrance, que le roi fit bâtir à ses frais pour un valet de chambre du dauphin, nommé Guillemin Tautin : le dau-

phin fut plus tard Henri II, né en 1518 ; de Jean d'Alibert, Marché à la volaille, n° 5 ; celle dite d'Agnès Sorel, rue du Tabour, 15, dont l'architecture est de cent ans plus jeune qu'Agnès ; du Lion rouge, du règne de Louis XII, rue Pierre-Percée, n° 4 ; (dite) de du Cerceau rue des Hôtelleries Sainte-Catherine, n° 52 ; de Jeanne d'Arc, rue du Tabour, nos 39-41, qui offre encore un style d'un siècle plus jeune que l'époque de l'héroïne. Enfin, terminons cette liste de maisons remarquables d'Orléans en nommant celle qui commence l'angle formé par les rues Roche-aux-Juifs et de l'Ormerie et qui date de 1588.

Tous les monuments que nous venons de citer datent, comme on l'a vu, de la transition du style ogival à celui de la Renaissance, ensuite de la Renaissance primitive ou fleurie et enfin de la Renaissance que nous nommerons classique, ayant eu des précurseurs comme Lescot, Philibert de l'Orme, Bullant et autres. Les architectes y déployèrent un goût pittoresque tout en observant de l'ordre et de la variété dans l'ornementation, autre presque dans chaque construction.

Rappelons encore ici que la Renaissance a été le résultat d'un profond mouvement européen de l'esprit, une réaction heureuse contre l'ensemble de l'ordre social développé au moyen âge. L'église monument fut délaissée pour l'habitation particulière, qui reçut un emménagement plus convenable, un plus grand nombre de pièces et plus aérées, offrant une solitude agréable quand on l'exigeait et qui commençait à être ornée de tableaux et des produits d'une industrie nationale ou étrangère que le commerce faisait affluer en France. De gracieuses façades ornaient les nouvelles maisons des villes au commencement du seizième siècle et se distinguaient par leur originalité on ne peut plus variée.

Dans les châteaux et les maisons on voit une innovation hygiénique inconnue au moyen âge, qui dédaignait la nature et tout ce qui en dépend : il ne s'occupait que du salut spirituel pour avoir une bonne place au paradis futur, comme on appelait cela, et que le clergé escomptait. L'Italie et la Renaissance amenèrent donc un grand progrès qui retira l'homme de la malpropreté monacale et cléricale. Chateaubriand, dans son *Analyse raisonnée de l'histoire de France,* dit que c'est au moyen âge que la France devint sale. Cela n'est pas étonnant quand on songe au soin que les anciens prenaient de leur corps, à la

multiplicité des bains établis dans les villes, au bien-être et au luxe qu'on y rencontrait, et quand on voit ensuite, dans le moyen âge, prédominer des doctrines pour lesquelles le corps n'est qu'un objet de mépris, une cause de damnation, une vile guenille.

La Renaissance, renouant les traditions de propreté des temps antiques, commença à réagir heureusement contre ces malsaines absurdités. Alors on établit aussi des fontaines abondantes sur les places publiques, dont bon nombre sont des chefs-d'œuvre de style et de grâce; on disposa dans les habitations particulières des pièces appelées *baigneries* ou *baignières*, comme les nomme P. de L'Orme. Longtemps avant le seizième siècle, des bains avaient été établis ou disposés dans les nouveaux palais d'Italie et qui furent imités chez nous dès le règne de Charles VIII, à son retour de l'expédition guerrière d'Italie. Ce roi fut sans doute émerveillé à l'aspect du monument du Poggio-Reale près de Naples, construit sur les dessins de Giuliano de Majano, pour le roi Alphonse V, vers le milieu du quinzième siècle. Cet édifice était carré en tous sens. Au centre, de chaque côté il y avait un portique à arcades, à l'angle duquel étaient des pilastres de l'ordre ionique et des escaliers, élevés sur de hauts piédestaux. Aux quatre encoignures existaient des salles. Le second étage était décoré de pilastres corinthiens, entre lesquels existaient des fenêtres avec fronton. Les entablements sont courants sans interruption; dans l'intérieur il y avait un péristyle carré avec galeries et deux étages. Au centre de ce péristyle, des quatre côtés, il y avait une suite de marches formant un carré qui donnaient accès au fond pavé en dalles, orné de sièges, de tables et de jets d'eau. On admirait les belles et harmonieuses proportions de cet édifice qui, vers la fin du quinzième siècle, frappa l'esprit de nos compatriotes qui accompagnaient le roi Charles VIII. — Alphonse V mourut en 1458, âgé de soixante-quatorze ans, et son architecte termina sa carrière en 1447.

Ce fut surtout au milieu du seizième siècle que s'éleva le goût des inscriptions et devises dont on orna les maisons et quelquefois aussi les châteaux. Jacques Cœur avait déjà mis sur sa maison de Bourges, sculpté en pierre : *A vaillans ♥♥ rien impossible;* Louis XII avait adopté pour devise : *Cominus et Eminus;* François 1er, *Nutrisco et Extinguo*, avec une salamandre; Henri II, *Donec Totum impleat orbem;* Henri IV, *Duo protegit unus*, avec deux épées. Au château

de Chenonceaux, bâti par Thomas Bohier, intendant des finances sous Charles VIII, sa devise se trouve partout : *S'il vient à point, il m'en souverra.* — La maison de Baïf, située sur la paroisse de Saint-Nicolas du Chardonnet, avait sous chaque fenêtre de chambre des inscriptions grecques en gros caractères, tirées d'Anacréon, de Pindare, d'Homère et de plusieurs autres auteurs qui attiraient agréablement les yeux des doctes passants. Si les saints catholiques furent éclipsés par les Grâces, les Muses et un autre symbolisme des vertus, l'Olympe polythéistique revendiqua ses droits et reprit son poétique empire. — Sur la tourelle d'une coquette maison de l'année 1561, à Breteuil, dans l'Eure, nous avons relevé l'inscription suivante :

Peu à peu à grand bien on parvient
Quand par labeur d'estre riche on affecte
Avec espoir persévérer convient,
Car pierre à pierre est une maison faite.

CHAPITRE VI

PIERRE LESCOT, PHILIBERT DE L'ORME, JEAN BULLANT ET JEAN GOUJON

La renaissance de l'architecture en France a subi une modification puissante à partir environ de l'année 1530. L'époque pittoresque, indépendante, originale de ce style, si capricieux, si vivant et si intéressant à étudier, ne fut pas de longue durée (de 1495 à 1530). La réputation exagérée des monuments romains de l'antiquité attira néanmoins vers Rome d'éminents artistes français. Un des premiers fut Pierre Lescot[1], né, croit-on, vers 1510. Il employa avec une grande supériorité le style romano-antique pur de tout mélange. Sa première œuvre connue est le jubé de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, exécuté de 1541 à 1544, et dont la sculpture fut faite par Jean Goujon. Ce jubé, abattu en 1745, était porté sur trois arcades, dont celle du milieu formait la principale porte du chœur, et dans la baie de chacune des deux autres était un petit autel enfermé par une balustrade. Aux extrémités de ce jubé étaient deux autels saillants, sur lesquels on voyait les statues en pierre de la Vierge et de Louis IX. Les jambages de ces arcades étaient revêtus chacun de deux colonnes corinthiennes, et leurs cintres étaient ornés de figures d'anges en bas-relief, qui tenaient à la main les instruments de la passion. Sur l'appui du jubé on voyait les quatre évangélistes posés au-dessus des colonnes. Au milieu était un grand bas-relief qui représentait Nicodème ensevelissant Jésus en présence de la Vierge, de saint Jean et des Maries. « L'ordonnance, la conduite et l'exécution formaient de ce bas-relief un morceau admirable, dit Piganiol, et qui l'était encore davantage avant que les marguilliers se fussent avisés de le faire do-

1. *Les Grands Architectes français de la Renaissance*, par Adolphe Berty, 1860, p. 63.

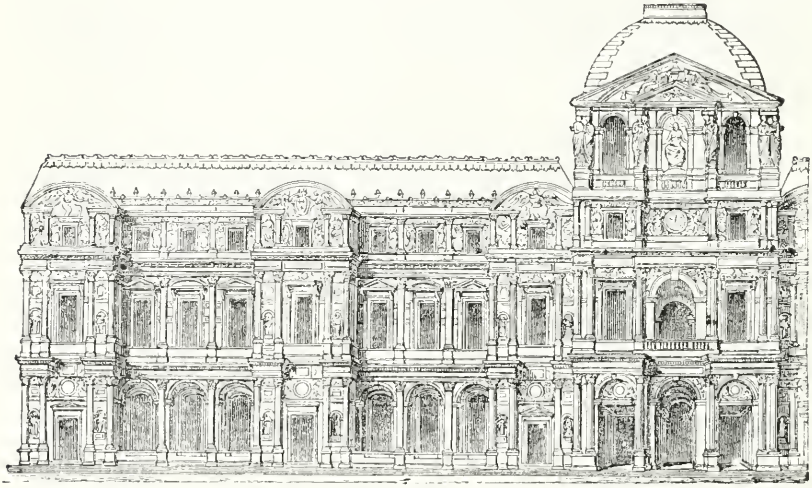
rer, sans prévoir que la dorure ne pouvait qu'en diminuer la beauté. »

La fontaine des Nymphes, dite depuis des Innocents, est l'œuvre de Lescot. Commencée vers 1550, elle était située au coin méridional des rues Saint-Denis et aux Fers; elle offrait une travée sur cette dernière rue et deux sur la première. Cet élégant petit monument s'élevait sur un soubassement très simple, orné seulement de ressauts, au sommet de plaques rectangulaires en marbre, à la partie supérieure desquelles et au milieu on voyait des têtes de lion. Venait ensuite un petit filet et puis une bande ou *tænia*. Ce soubassement avait 3^{m},20 d'élévation et 5^{m},14 de longueur sur la rue aux Fers, le double de longueur sur la rue Saint-Denis. L'édifice offre une sorte de second soubassement supérieur orné d'une plinthe à moulures et de ressauts, couronné d'une gracieuse corniche. Les parties centrales, formant panneaux, sont ornées de magnifiques bas-reliefs. Vient ensuite une arcade plein cintre, vivifiée par une archivolte et une clef ornée. Des deux côtés de l'arcade s'élèvent deux pilastres d'ordre corinthien, soutenant un bel entablement dont la frise est convexe; au-dessus s'élève une partie carrée ornée de bas-reliefs. Enfin un fronton obtus termine le petit édifice, qui est un des plus élégants que nous ait laissés l'architecture de la Renaissance. Deux arcades semblables à celle que nous avons décrite formaient la fontaine du côté de la rue Saint-Denis. La hauteur totale de la fontaine des Nymphes était de 4^{m},20; elle fut démolie en 1783 et replacée en 1788 sur la place du Marché des Innocents. Les chefs-d'œuvre de sculptures qui ornent ce délicieux petit morceau d'architecture sont de Jean Goujon.

François Ier ayant eu honte de si mal loger Charles-Quint au Louvre à son passage à Paris en l'année 1540, conçut le projet de rebâtir le vieux Louvre de Charles V. Après avoir dressé et fait agréer ses projets, le roi nomma Lescot architecte de cette reconstruction en 1546, et il dirigea les travaux jusqu'à sa mort en 1578. Le nouveau Louvre fut la création capitale de Lescot[1]. L'angle sud-ouest de la cour du Louvre peut passer à juste titre pour le plus beau morceau de l'architecture dans le second style de la Renaissance française. Belles proportions, unité dans les parties diverses, élégance d'ensem-

1. Voyez *le Louvre ancien et moderne*, par Violet-le-Duc, *Atheneum* du 15 mars 1856, p. 214 à 216.

ble et majestueux effet, tout cela est réuni dans ces belles façades. Les fenêtres du rez-de-chaussée sont enfoncées dans les murs pour en perspective produire un plus grand effet. Les fenêtres du premier étage sont merveilleusement proportionnées et le petit attique est comme le couronnement de l'ensemble dont une partie du toit est habilement dissimulée. Les magnifiques avant-corps rompent agréablement la monotonie qu'auraient pu produire, sans eux, les longues



34. — Palais du Louvre.

lignes des entablements et la suite uniforme des baies. Riches d'imagination, les façades de Lescot terminent la série des monuments du style qui commença à fleurir sur la fin du règne de Louis XII, si élégant, si pittoresque et inspiré librement des plus beaux monuments de la Renaissance italienne. Lescot est un des premiers architectes français qui aient employé le style antique, pur de tout mélange.

Philibert De L'Orme, né à Lyon en 1515, est au nombre des premiers architectes français du seizième siècle qui allèrent en Italie étudier les éléments de l'art antique et de la Renaissance. Il était de retour de Rome en 1536. Ce furent Guillaume du Bellay et son frère Jean qui le firent revenir en France. En 1542 il commença le portail de l'église Saint-Nizier à Lyon, qu'il n'acheva pas parce

que le cardinal du Bellay l'attira à Paris pour lui confier la construction de son château de Saint-Maur, qui eut lieu peu de temps avant la mort de François Ier. Ce château était flanqué de quatre gros pavillons qui se joignaient : le rez-de-chaussée était décoré de pilastres corinthiens. Le milieu offrait un fronton, sur le tympan duquel était le buste en bronze de François Ier. Disons en passant que le cardinal Jean du Bellay se servit de la faveur royale dont il jouissait pour l'avancement des lettres et des arts, et qu'il se joignit au savant Budé pour décider le roi à fonder le Collège royal ; il mourut en 1570. Le château de Saint-Maur a été détruit.

De L'Orme commença la construction du palais des Tuileries en 1564. « Le palais des Tuileries aurait été de beaucoup l'œuvre la plus importante de cet architecte, s'il lui eût été donné de le terminer ; mais, quoiqu'il y ait travaillé jusqu'à sa mort, il s'en faut bien qu'il ait eu cette satisfaction. Son projet, que Du Cerceau nous a conservé (dans le second volume de son grand ouvrage), était de donner à l'édifice la forme d'un grand quadrilatère régulier, d'environ 265 mètres de largeur sur 164 de profondeur, présentant à l'intérieur quatre petites cours et une grande. De son plan gigantesque, De L'Orme n'a pu réaliser qu'une faible partie, la moitié ou à peu près d'un des grands corps de bâtiment, représentée par le gros pavillon central et les ailes adjacentes, si misérablement défigurés par Levau[1]. »

Inspiré de l'architecture florentine de la fin de la première période de la Renaissance italienne, le style de Philibert De L'Orme est moins riche et pittoresque que celui de Lescot ; il est peut-être trop sobre de détails, ce qui le rend moins pompeux ; il ne manque cependant pas d'élégance, d'assez belles proportions et d'une puissante solidité. Les galeries ouvertes du bas produisaient un bel effet, et l'étage, d'une composition heureuse, était bien conçu.

En 1552 le roi Henri II fit abattre le vieux manoir d'Anet et chargea De L'Orme de le rebâtir pour Diane de Poitiers dont Anet était la propriété. L'architecte, jaloux de satisfaire son protecteur et la belle favorite qui le dominait, mit un grand zèle à s'acquitter de sa tâche, de sorte que, pendant plusieurs années, il ne cessa de remanier les anciens bâtiments et d'en élever de nouveaux, au nombre desquels fut une chapelle très remarquable, qui a échappé à la des-

1. *Les Grands Architectes français de la Renaissance*, par Adolphe Berty, Paris, 1860, in-8°, p. 32.

truction. De L'Orme avoue qu'il jouit à Anet d'une liberté d'allures qu'on ne lui laissa point toujours ; aussi est-ce là, plutôt que partout ailleurs, qu'on peut rencontrer un exemple propre à illustrer ses idées en architecture. Le château d'Anet, quoique démoli en grande partie durant la Révolution, est d'ailleurs, à cause des changements qu'avait subis le château des Tuileries, le plus important des édifices subsistants dus à De L'Orme, dont il paraît avoir été longtemps l'œuvre de prédilection. Les livres de De L'Orme renferment plusieurs planches relatives au château d'Anet, et il en est souvent question dans le texte [1].

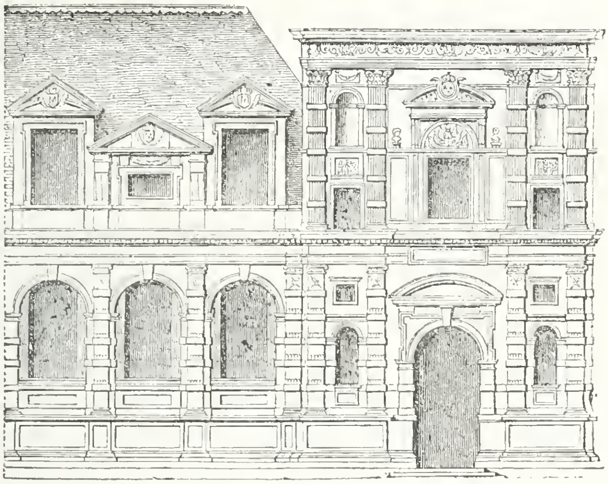
Le style d'architecture de De L'Orme est d'une grande pureté, il a beaucoup de finesse et une originalité attrayante. En l'étudiant, on est frappé qu'avec sa simplicité ce style saisit de plaisir et de contentement tout spectateur connaisseur et appréciateur du beau. Cet architecte avait été en Italie, berceau de la Renaissance, pour y étudier les monuments récemment érigés : il s'inspira de leur perfection, dont il profita pour la mettre en œuvre dans sa patrie, où il réussit à merveille, ce qu'ont essayé tant d'autres architectes sans réussite.

En l'année 1564, sous le règne de Charles IX, Catherine de Médicis, sa mère, commença la construction du palais des Tuileries [2] à Paris. Mais effrayée d'une prédiction que le nom de Saint-Germain lui serait funeste et se souvenant que les Tuileries étaient situées dans la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois, elle renonça aux travaux de ce château vers 1572 ; son fils Charles IX fit lentement continuer la construction de cette habitation royale, délaissée en partie. C'est au génie de Philibert De L'Orme qu'était due cette belle galerie ouverte, admirée depuis des siècles par tout le monde, plus particulièrement encore par les artistes les plus distingués de tous pays, les hommes de goût, connaisseurs et amants du beau dans les arts. Il s'est cependant malheureusement trouvé en France une réunion d'hommes, de députés, assez dénués du sentiment du beau, assez peu artistes et peu Français pour avoir osé voter la démolition des Tuileries, incendiées en 1871 par la Commune, composée de pas mal

1. *Les Grands Architectes français de la Renaissance*, p. 32. — *Histoire et description du château d'Anet*, par P. D. Roussel, petit in-folio. — *Monographie du château d'Anet*, par Rodolphe Pfnor. In-folio.

2. Blondel, t. IV.

d'ignorants et d'intéressés *à la destruction*, — palais dont les ruines étaient tellement solides, qu'on a eu de la peine à les jeter à terre, malgré qu'elles eussent subi les mauvais temps pendant douze années, n'ayant pas été mises à l'abri par la négligence de l'architecte. Ces députés peu patriotes, sur un rapport de M. Antonin Proust, du grand ministère, ont voté légèrement la destruction de ce monument souverainement historique et reproduisant avec originalité l'élégance de l'architecture florentine, par la raison qu'il retraçait, disait-on, des événements et des souvenirs funestes. On ne sait ce qu'ils ont appelé ainsi : ils seraient sans aucun doute embarrassés d'articuler leur



35. — Partie du palais primitif des Tuileries.

prétention, due à leur ignorance en fait d'histoire de leur pays; ou bien ont-ils eu la naïveté de vouloir ajuster l'histoire à leur taille, et mieux encore de la supprimer, en effacer les grandes leçons ? Nous leur apprendrons donc ce qu'ils paraissent ignorer : c'est que Louis XVI quitta les Tuileries pour aller à la Tour du Temple et, de là, sur la place de la Révolution, le 21 janvier 1793 ; c'est que l'ex-empereur Napoléon Ier fut obligé de quitter les Tuileries pour aller subir sa honteuse captivité de l'île Sainte-Hélène ; c'est que Charles X, le ci-devant comte d'Artois, de triste mémoire, ayant donné un croc-en-jambe à la Révolution, fut embarqué à Cherbourg pour voguer une seconde fois vers un exil forcé; c'est que Louis-Philippe, aidé

d'un ministre atrabilaire et vindicatif, haineux, voulant jouer au Louis XI, se sauva de France en habit de cocher pour retourner, lui aussi, en Angleterre ; et enfin que le fils visionnaire-charlatan de Hortense se laissa enfermer à Sedan par les Allemands, où il eut la honte d'offrir son épée au roi de Prusse, après avoir quitté les Tuileries qu'il ne dut plus revoir; c'est qu'enfin la Convention Nationale siégeant aux Tuileries, depuis le 21 septembre 1792, abolit la monarchie en France qui, en République, déclara la guerre à l'Europe féodale et que la République Française fut glorieusement victorieuse de l'Europe monarchique. Cette gent se dit conservatrice tout en démolissant et travestissant les gloires de la France. Que conservent donc enfin ces conservateurs? Ce sont le maintien, les souvenirs des abus dont le gouvernement d'un seul était la clef de voûte, ce sont les rancunes rebelles mordant les jarrets de la grande Révolution que la Convention Nationale, siégeant aux Tuileries, fit avorter malgré les efforts désespérés des deux Assemblées précédentes pour relancer la royauté sur une société qui en avait assez, et n'en voulait plus.

Le palais conçu par Philibert De L'Orme [1] n'a existé qu'en partie : c'était la façade côté du jardin avec un pavillon central (dit de l'Horloge) flanqué de chaque côté d'un corps de bâtiment avec galeries à jour d'une grande élégance, et qui s'étendaient dans leur longueur décorées par treize arcades donnant jour à l'intérieur du palais. Ces arcades étaient d'ordre ionique. Le pavillon était carré et en avant-corps sur les galeries : son style gracieux rappelait l'apogée de l'architecture toscane-florentine de la Renaissance. La façade en question devait être couronnée d'un dôme hémisphérique élégant, placé sur un tambour circulaire. La transition du carré au circulaire était rachetée par quatre petites tourelles; tout cet ensemble était du goût le plus pur, du style le plus distingué.

Le pavillon du centre avait 11^{m},25 de largeur, flanqué de colonnes isolées. Chacune des galeries à jour avait une étendue de 50^{m},50 sur 10 d'élévation; elles étaient terminées par un pavillon en avant-corps de 24 mètres de longueur, construit par Jean Bullant, le successeur de Philibert De L'Orme, mais il en altéra le caractère, en changeant les détails. En 1572, Bullant avait achevé le pavillon qui termine le corps de bâtiment de De L'Orme, au sud, et il commença

1. Voyez Androuet du Cerceau, *Les plus excellens bastimens de France.* — Jean Marot, *l'Architecture françoise,* 1727, in-folio.

à élever les colonnes de celui de l'autre extrémité. Ce fut vers cette époque que Catherine abandonna la continuation des Tuileries. La partie que nous venons de décrire avait une longueur de 69^{m},90.

Henri IV chargea Jacques Androuet du Cerceau de continuer l'agrandissement des Tuileries. Il construisit en 1608 l'aile qui reliait le pavillon, dit de Flore, au bâtiment de Catherine de Médicis, au pavillon de Bullant. A l'élégante décoration de De L'Orme, Androuet du Cerceau substitua une lourde ordonnance de pilastres comprenant deux étages et terminés par des tourelles saillantes, décorées de deux ordres composites, tout à fait hors de proportion avec ces énormes pilastres.

Du Cerceau ne put terminer ces travaux : forcé de s'expatrier par son attachement au protestantisme, il mourut en 1614 [1]; Du Pérac fut chargé de les continuer.

Vers 1624, sous le règne de Louis XIII, Jacques Lemercier fut chargé par le cardinal de Richelieu de continuer les travaux du Louvre, et c'est probablement vers la même époque qu'il fut aussi chargé de terminer le pavillon du côté de la rue Saint-Honoré commencé par J. Bullant, et de construire presque en entier, sous ce règne, le corps de bâtiment qui le suivait du même côté.

Le palais des Tuileries, tel que nous l'avons connu en 1870, avait une longueur de 334 mètres depuis la rue de Rivoli jusqu'au quai, c'est-à-dire de l'extrémité du pavillon Marsan à celle du pavillon de Flore [2].

1. Il ne mourut pas en 1601, comme le dit la *Biographie universelle* de Michaud.

2. Au mois de juin 1880, le sénat fit un rapport après avoir été chargé d'examiner la proposition de loi, adoptée par la Chambre des députés, tendant à faire disparaître les ruines des Tuileries. On lit ce qui suit dans ce rapport : « Les règles les plus élémentaires de l'architecture exigent que les pavillons de Flore et de Marsan, nous le répétons après tant d'autres, soient reliés par une grande construction afin de dissimuler les irrégularités que nous venons de signaler. » Il s'agit du défaut de parallélisme des bâtiments du Louvre et des axes des deux palais.

L'auteur de ce livre avait estimé la restauration complète à la somme de 4 500 000 francs. — L'estimation de M. Lefuel se montait à 5 000 000. — M. de Freycinet, alors ministre des travaux publics, demandait un crédit de 5 100 000 fr., montant de la somme totale jugée nécessaire, d'après les calculs officiels qu'il avait prescrits.

On juge maintenant, que le palais est détruit, le mauvais effet produit par cette démolition. Du jardin on voit une série de bâtiments irréguliers longeant le midi et le nord, qui n'ont pas l'air d'avoir une raison d'être, ne se reliant au vieux

Au sujet de la démolition du château des Tuileries[1], il est opportun de rappeler ici ce que disait Victor Hugo en 1832. — « Le vandalisme a ses journaux, ses coteries, ses écoles, ses chaires, son public, ses raisons. Le vandalisme a pour lui les bourgeois. » — « Au prétexte dévot a succédé le prétexte national, libéral, patriote, philosophique, voltairien. On ne *restaure* plus, on ne gâte plus, on n'enlaidit plus un monument, on le jette bas. » — « On dénonce un monument, on massacre un tas de pierres, on septembrise des ruines. » — « Nous leur en voulons » (aux édifices du passé) « de tous ces crimes des temps passés dont ils ont été témoins. Nous voudrions effacer le tout de notre histoire. Nous dévastons, nous pulvérisons, nous détruisons, nous démolissons par esprit national. A force d'être bons Français nous devenons d'excellents Welches. » — Le poète a dit encore :

> Les héros peuplent ces décombres :
> Si ce ne sont plus que des ombres,
> Ce sont des ombres de géants !
> O Français ! respectons ces restes !

On lit aussi dans cette troisième ode (*La bande noire*) :

> Ce siècle entre les temps veut être solitaire,
> Allons ! frappez ces murs, des ans encor vainqueurs;
> Non, qu'il ne reste rien des vieux jours sur la terre :
> Il n'en reste rien dans nos cœurs.

Un troisième architecte français de la Renaissance, que nous savons avoir étudié son art en Italie, était Jean Bullant[2], né vers 1515 et

Louvre qu'à l'orient, mais à une trop grande distance du jardin. Ensuite qu'on se place dans l'axe des Champs-Élysées, qu'on prolonge cet axe dans le jardin traversant les Tuileries jusqu'à l'arc de triomphe du Carrousel, on reconnaît le point où cette ligne vient aboutir, et puis on reconnaît que ce point se trouve à peu près à l'angle de la colonnade le plus rapproché de la Seine.

Il eût été convenable de restaurer les Tuileries au lieu de les jeter bas, d'abord pour ne pas détruire un chef-d'œuvre de l'école de la Renaissance française, et ensuite pour l'économie des deniers publics : car si une Chambre réellement patriote comprend la nécessité indispensable d'une reconstruction comme musée des arts français, au lieu de quatre ou cinq millions, l'État sera forcé d'en dépenser trois fois autant.

1. La commission pour l'examen de la proposition de loi de M. Antonin Proust, tendant à faire disparaître les ruines du palais des Tuileries, était composée de MM. Tiersot, Reyneau, Boysset, Raynal, Gatineau, Proust, Nadaud, Clémenceau, Duclaud, Bigot de Fonteng et Brelay.

2. *Les Grands Architectes français de la Renaissance*, p. 151.

mort en 1578. Retiré à Écouen pendant sa disgrâce, de 1541 à 1547, le connétable Anne de Montmorency eut l'idée de faire rebâtir son château ; il en confia la reconstruction à Bullant, son protégé. Il consiste en quatre corps de bâtiment, aux quatre angles desquels sont autant de pavillons plus élevés d'un étage que le reste de l'édifice. L'avant-corps, qui est au centre de la façade du sud, est décoré des ordres dorique et ionique et d'un attique couronné d'un campanile ou lanterne, aux angles duquel sont des termes avec gaines : sous le cintre de cet attique, on voyait la figure équestre en pierre du connétable tenant une épée nue. Au premier étage, deux galeries occupent les ailes du bâtiment.

Bullant était un artiste de goût. Son style, inspiration élevée et élégante de l'antique, est moins pittoresque que celui de De L'Orme ; il a de la finesse, du moelleux et de la grâce : il est presque plus grec que romain. Bullant devint architecte de Catherine de Médicis et surintendant de ses bâtiments, et conduisit les travaux du château des Tuileries à partir de l'année 1570, date de la mort de Philibert de L'Orme. Le pavillon qui flanque l'œuvre de De L'Orme au sud-est attribué à Bullant : ce pavillon était aussi reproduit au nord.

En 1564 notre architecte publia la *Reigle generalle d'architecture, des cinq manières de colonnes, à sçavoir, Tuscane, Dorique, Ionique, Corinthe et Composite*, etc. En 1568 il parut une seconde édition de ce livre.

Il nous reste encore à parler d'un grand artiste de la Renaissance française, plus connu comme sculpteur qu'architecte; il s'agit de Jean Goujon. Sculpteur d'un goût élevé, élégant et gracieux, original et naturel, ce que confirment toutes les créations dues à son imagination et à son ciseau, il est à déplorer que nous ne connaissions pas ses œuvres d'architecture. Car il était expert dans ce difficile et grand art, dont quelquefois il accompagnait ses œuvres plastiques. Il existe dans la cathédrale de Rouen un tombeau[1] tout entier en albâtre et en marbre noir, et rehaussé d'or; ce mausolée est celui de Louis de Brézé, mort au château d'Anet en 1531. Ce mausolée a 3^{m},25 de longueur sur 7^{m},50 de hauteur; commencé en 1535, il a été achevé en 1544. Le nom de l'artiste auquel Diane de Poitiers en

1. A. Deville, *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, 1 vol. in-8°, 1833. — Moyen âge pittoresque, pl. 140.

confia l'exécution est resté inconnu. Toutefois, en comparant cet élégant et parfait petit monument, à un certain nombre d'œuvres de Jean Goujon, on est porté sans peine à l'attribuer à ce grand artiste qui éleva la sculpture à un haut degré de perfection et de supériorité, et dont les œuvres sont restées une des nombreuses gloires de l'art français.

Dans une épître qu'on possède de J. Goujon, qui se trouve à la suite de la traduction de Vitruve par Jean Martin de 1547, et orné de dessins sur bois, dont la plupart sont de la main de Jean Goujon lui-même, il dit ce que confirment plusieurs auteurs antiques et modernes qu'entre les autres sciences requises à décorer l'architecture, ou art de bien bâtir, la géométrie et la perspective sont les deux principales et n'est aucun digne d'être estimé architecte, s'il n'est préalablement bien instruit en ces deux. Jean Goujon pense que cela est vrai et il cite Raphaël, Mantegna, Michel-Ange, Antoine San Gallo, Bramante et assez d'autres excellents hommes, dit-il, qui ne voulurent jamais entreprendre à conduire aucun ouvrage d'architecture, qu'ils ne fussent avant toute œuvre, bien entendus dans ces deux sciences. Ensuite il cite Sébastien Serlio, qui a savamment expliqué beaucoup de règles de Vitruve et commencé à mettre telles doctrines en lumière. Il est visible qu'un tel jugement ne peut venir que d'un grand artiste, compétent en architecture. Si Rabelais était l'ami et peut-être coopérateur des œuvres d'architecture de quelques architectes[1] de son temps, comme il l'était de Philandrier ainsi que nous l'avons déjà dit, il est probable que Jean Goujon le fut de De L'Orme, de Lescot et de Bullant, avec lesquels il était intime.

Jean Goujon cesse de figurer dans les comptes du Louvre immé-

1. On s'est servi de l'expression d'architecte dès le moyen âge. Christine de Pisan dit que le roi Charles V était « vray *architecteur*, deviseur certain et prudent ordeneur ». Ce qui est certain, c'est que ce roi, comme tous les Valois, aimait et protégeait les arts et les sciences. Charles V fit construire les châteaux de Vincennes, de Montargis, de Creil et la Bastille. Il bâtit le vieux Louvre, peut-être en collaboration de son architecte, Raimond du Temple, maître des œuvres ou premier architecte du roi. On a de De L'Orme un mémoire où il s'intitule *architecteur* du roy. Ce travail paraît être de l'année 1560. Le mot d'architecte ne date et ne s'est popularisé qu'à la suite de la Renaissance, sous l'influence du grec, de la langue italienne et de l'étude de Vitruve. Il a désigné le chef de l'œuvre, comme composition, dessin et exécution matérielle, et apparaît à la suite des études des lettres antiques.

diatement après l'année 1561-1562, on ignore pour quelle cause ; toutefois on perd toute trace irrécusable de lui en la même année où son homonyme, Jean Goujon, ouvrier en laine à Troyes, subit le dernier supplice pour crime de protestantisme !

La tribune de la salle dite des Cent-Suisses, au Louvre, soutenue par des cariatides d'une proportion gigantesque et d'une élégance parfaite, d'un goût exquis et d'un dessin large et ample, est de Jean Goujon, ainsi que la Diane chasseresse du Louvre, appuyée sur un cerf et accompagnée de ses chiens.

CHAPITRE VII

ARCHITECTURE DE LA FIN DU SEIZIÈME SIÈCLE

Dans la rue de la Culture-Sainte-Catherine, existe un hôtel qui est un des plus curieux morceaux d'architecture privée de la Renaissance qu'il y ait en France. Cet hôtel est appelé hôtel Carnavalet[1]. Le président de Ligneris, président au parlement de Paris, l'un des trois ambassadeurs que François Ier envoya au concile de Trente en 1545 et qui fut ensuite président à Mortier, mourut le 11 août 1556, dans l'hôtel qu'il avait fait bâtir et qui porta son nom jusqu'en 1578, que Théodore de Ligneris, son fils, l'ayant vendu à Françoise de la Beaune, dame de Carnavalet, prit le nom de Carnavalet qu'il porte encore aujourd'hui. Cette habitation est attribuée à quatre des plus célèbres architectes de l'époque de sa construction, Pierre Lescot, Jean Goujon, Jacques Androuet du Cerceau et Jean Bullant. Ce qui est certain, c'est que la porte d'entrée sur la rue est de J. Goujon; elle est ornée de refends vermiculés, de deux bas-reliefs et d'un écusson en cartouche, découpé, au milieu duquel il y a des armoiries. Ce morceau était si fort admiré, et à juste titre, des connaisseurs, que François Mansart ayant entrepris de restaurer ou de modifier cette façade, ne toucha pas, en grand artiste qu'il était, à ce que Jean Goujon avait fait, tout en remaniant cette façade, c'est-à-dire l'ancienne, attribuée à Jean Bullant, mort en 1578.

Dans le tome II, page 149 de l'*Architecture françoise* de J.-F. Blondel, il existe une petite vue de la façade du corps de bâtiment donnant sur la rue Culture Sainte-Catherine qui nous décèle la façade *avant* le complet remaniement, en 1660, de cette partie de l'hôtel et

1. *Moniteur des architectes*, 1866, 1867. Plans, façades, détails, pl. 71, 72, 75, 79, 86. — Blondel, *Architecture françoise*, t. II, p. 149.

dont l'architecture porte le style et le caractère de celle du milieu du seizième siècle. Dans le remaniement de cette partie de l'hôtel, tout ce qui appartenait au seizième siècle a disparu pour faire place à une architecture belle en elle-même, mais plus simple et plus froide que celle qu'elle remplaçait.

L'hôtel Carnavalet se compose d'un bâtiment sur la rue Culture-Sainte-Catherine, d'une cour de 20^{m},80 de profondeur sur 17^{m},80 de largeur. Le bâtiment principal est au fond : il existe ensuite une aile à droite et une autre à gauche. Le corps de bâtiment en vue, en entrant, est bien du milieu du seizième siècle, quoique simple d'ornementation et offrant quelque peu de maigreur par la disposition des lignes et des surfaces. On admire au premier étage quatre grandes figures en bas-relief, représentant : le printemps avec le signe du bélier, l'été avec le signe du cancer, l'automne avec le signe de la balance et enfin l'hiver avec le signe du capricorne. Ces sculptures sont nobles et pleines de vie et ont sans doute été composées par Jean Goujon ou exécutées sous sa direction.

Le rez-de-chaussée, seul des deux ailes, date encore du commencement de la Renaissance, dont il porte le caractère. On attribue à l'Italien Paul Ponce les mascarons des clefs de voûte des arcades surbaissées de l'aile de droite. Les bas-reliefs de l'étage datent de la Restauration entreprise par Mansart en l'année 1660 et ne sortent pas de la médiocrité; ils représentent quatre déesses symbolisant des lois : Junon, Hébé, Diane et Flore. — Comme à l'aile droite, celle de gauche, avec ses fenêtres à plein cintre au rez-de-chaussée, possède de très beaux mascarons aux clefs de voûte de ces fenêtres; ces mascarons sont également attribués à P. Ponce. Quant aux bas-reliefs de cette aile de gauche, ils sont moins médiocres que ceux de droite, mais d'un autre sculpteur. Ces quatre figures représentent la terre, l'eau, l'air et le feu, les quatre éléments des choses admis par les philosophes de l'antiquité.

L'architecture de cet hôtel n'a rien de la vigueur du style de P. Lescot, ni de l'élégance gracieuse du goût de Philibert De L'Orme, mais elle se rapproche du vitruvien Bullant. — Quant à la face sur la cour, du bâtiment sur la rue Culture-Sainte-Catherine, l'autorité de la clef de voûte, les belles renommées, etc., toutes ces belles sculptures sont incontestablement dues au talent supérieur de Jean Goujon.

La France ne jouit pas longtemps de la paix que lui procura François I[er], car sous Henri II de nouvelles guerres éclatèrent : elles se prolongèrent sous ses successeurs, et d'autant plus funestes qu'elles furent suscitées et conduites par le fanatisme religieux. Les persécutions violentes qui s'élevèrent contre les protestants, atteignirent jusqu'aux œuvres d'art, menaçant d'anéantir à nouveau le goût pour les arts insufflé à la nation, ainsi que la culture des sciences et des lettres. Henri II, doué de quelques qualités, ne devint que trop tôt le jouet des factions de son entourage, telles que celle des Guises, du cardinal de Lorraine et de ses maîtresses. Le roi mourut d'accident, comme on sait, en 1559. Peu après, lorsque Catherine de Médicis se saisit des affaires politiques, le goût des fêtes et de fêtes fastueuses commencées dès son mariage avec le dauphin, le goût des fêtes augmenta de plus en plus. Des sommes énormes furent employées à la sculpture, à des obélisques, à des portiques, à des arcs de triomphe temporaires et faisaient négliger les œuvres d'architecture. Philibert De L'Orme fut longtemps architecte de Henri II et de Catherine de Médicis.

La Renaissance pittoresque et presque fantastique des règnes de Louis XII et de François I[er], se modifia en devenant simple, plus sévère, beaucoup moins fleurie, plus mathématique, mais peut-être moins intéressante, ne captivant pas autant l'imagination que le style qui précéda. Une certaine symétrie, une régularité relative, commencèrent à dominer et dépouillèrent l'architecture de sa luxuriante ornementation qui précéda le règne de Henri II. On voit encore apparaître à cette époque l'origine d'une nudité future dans le style, qui doit être due, en grande partie, au goût de nos architectes qui visitèrent les monuments de la basse Renaissance italienne, due surtout à l'influence qu'exerçait Vignole autant en France que dans sa patrie. L'architecture, de véritablement décorative qu'elle avait été, devint plane, unie, géométrale, dont la cause fut trop de science qui prit la place de l'imagination poétique et abondante, de l'abondance capricieuse, arbitraire des formes générales et des détails continuellement variés et saisissants dans leur multiplicité.

La primitive Renaissance française en architecture était déjà un soupçon à moitié libre des types antérieurs, suivi d'une imitation archéologique trop fidèle ; alors elle n'inventa souvent plus et se réduisit à copier en modifiant les modèles. Cette manière de procé-

der a quelquefois laissé des vides, des lisses, toujours déplaisants; en procédant même d'une manière assez incertaine, d'essais en essais on arriva peu à peu à la dégénérescence du goût qui s'était émancipé.

La Renaissance française ne put s'assimiler à la fin du seizième siècle, cette eurythmie classique, ce noble et élégant jet de la Renaissance italienne.

Henri II succéda à François Ier depuis 1547 jusqu'en 1559. Comme son père, il fut en guerre avec l'Angleterre et la maison d'Autriche[1]; il persécuta les protestants et obéit comme un serf à sa maîtresse Diane de Poitiers. Il a été le plus parfait danseur de sa cour. Henri II n'aimait pas s'occuper d'affaires sérieuses; il était bon cavalier et avait de la passion pour la guerre. Pendant la paix, il n'était jamais oisif, se consacrait à la chasse, au jeu de paume et à l'équitation. Henri II ne s'occupait pas de littérature ni de beaux-arts. Il laissait ce soin à ses maîtresses et aux personnages auxquels il abandonnait les affaires trop sérieuses pour lui.

C'est sous son règne abrégé, de douze ans, que le goût des beaux meubles s'introduisit en France; ils furent exécutés dans un style fort élégant et original et des plus purs.

A la mort de François Ier, en l'année 1547, l'œuvre du Louvre n'avait pas encore fait de grands progrès; Henri II la poursuivait avec une plus grande activité. Sous son règne, l'aile occidentale fut achevée et celle du midi à peu près construite, jusqu'au guichet du sud qui se trouve vis-à-vis du pont des Arts. Le pavillon destiné à garnir l'angle formé par la jonction de ces deux corps de logis, fut aussi terminé et prit le nom de pavillon du roi.

Les frises ont été décorées du chiffre de Henri II par les élèves de Jean Goujon : on y voit aussi celui de Catherine de Médicis, des branches de laurier, d'olivier, des guirlandes, des lions, des attributs de guerre et de chasse, des enfants, des satyres, des croissants, des têtes de Diane, enfin des lévriers.

Pierre Lescot fut architecte du roi Henri II; il en fut de même de Philibert De L'Orme, mort en 1570, onze ans après ce prince.

Il existe rue Pavée, au Marais, à l'angle de la rue Neuve-Sainte-Catherine, un hôtel remarquable, commencé en 1550 par Diane de

1. Il laissa à sa mort quarante-deux millions de dettes.

France (née en 1538, fille légitimée du Dauphin, depuis Henri II); cet hôtel fut terminé par Charles de Valois, duc d'Angoulême, mort en 1650. Il fut acheté en 1681 par Charles de Lamoignon. Par allusion au nom de Diane de France, les sculpteurs ont représenté, sur les murs et dans les frontons des façades, comme ils l'avaient fait pour Diane de Poitiers, des croissants, des cors de chasse, des têtes de cerfs et de chiens. Diane de France eut un des trois premiers carrosses qui ont circulé dans Paris. Les cours à porte cochère sur la rue commençaient à apparaître et devinrent à la mode. Elles étaient commodes pour la sortie et l'entrée des voitures, qui étaient en assez grand nombre sous Louis XIV. — L'hôtel Lamoignon ne manque pas d'un caractère original.

Sous le règne éphémère de François II, on voit s'étendre l'influence des Guises et de Catherine sur les affaires publiques; cette influence devint plus forte encore sous Charles IX et Henri III, et on ne peut plus nuisible aux arts.

Si le règne de Henri IV, dont le noble esprit embrassait le salut du peuple français, avait eu une plus longue durée, s'il n'avait été obligé de lutter contre le tumulte des partis, en dépit de son mépris pour tout ce qui pouvait favoriser le luxe sous le règne de ce premier des Bourbons, disons-nous, les sciences et les arts auraient pu sans doute arriver à un brillant et élégant épanouissement, s'ils n'eussent subi déjà une décadence relative. « Accoutumés, dit un auteur du dix-huitième siècle, à ne voir dans Henri IV que le héros et le conquérant de son royaume, ou bien entraîné par ce penchant si doux, qui nous fait adorer le bon roi (et certes, c'est la plus belle partie de sa gloire), l'ami des lettres et des arts nous a échappé. Éblouis du règne de Louis XIV, nous jetons un œil de pitié sur tout ce qui l'a précédé[1]. On peut dire sans encourir de démenti que la plupart des hommes qui ont brillé par leur supériorité en tous genres sous Louis XIII et Louis XIV, s'étaient formés par l'influence et l'action de la Renaissance et sous le sceptre de Henri IV, lui-même d'une grande supériorité d'esprit.

Jacques Androuet du Cerceau fut plus graveur qu'architecte. Si le chœur de l'église de Montargis, qu'on lui attribue, est vraiment de lui, ce n'est qu'un triste monument. La gravure avait sans doute

1. Brizard, *De l'Amour de Henri IV pour les lettres*, 1785, in-18.

absorbé tout son temps et il n'a pu se perfectionner dans l'architecture. Il n'en est point moins vrai que son ouvrage des « plus excellents bâtiments de France » est on ne peut plus précieux pour l'histoire de l'architecture de la Renaissance. Les autres ouvrages de Jacques nous le font connaître comme un artiste d'un goût médiocre. Jean Androuet du Cerceau, petit-fils de Jacques, architecte de Louis XIII, construisit l'hôtel de Sully (rue Saint-Antoine, n° 143, à Paris).

La grande galerie des Tuileries[1], au bord de la Seine (détruite sous le second empire), commencée sous Charles IX, vers 1567, ne méritait d'être nommée que pour mémoire, car elle était d'un style pauvre, nu et vulgaire. Il n'en est point ainsi de la partie qui s'étend du pavillon Lesdiguières à la petite galerie du Louvre. Cette portion est encore conçue dans l'esprit et dans le style de la Renaissance fleurie, une réminiscence de la primitive Renaissance, mais sans autant d'originalité et de charme. Elle a été commencée en 1566 par Pierre Chambiges, architecte, qui la conçut dans un style florentin un peu abâtardi et trop francisé.

Nous avons dit que sous les derniers Valois, l'architecture de la Renaissance avait déjà subi un déclin; les architectes, tout en suivant les règles fixées par des artistes de talent, se sont permis des écarts fâcheux et tombèrent dans un arbitraire anarchique qu'ils prirent pour de la richesse et de la pompe, arbitraire qui n'aboutit qu'à ne devenir enfin qu'un simple et plat décor du mur, où le génie architectural fait totalement défaut, par l'absence de mouvement.

Pendant les dernières guerres civiles du seizième siècle et sous le règne de Henri IV, il s'est naturellement manifesté un temps d'arrêt dans la construction de tous genres, ce qui était naturel. On n'élevait surtout plus d'églises ni de chapelles, peu d'hôtels et encore plus rarement des châteaux.

On ne saurait trop le répéter que la renaissance des idées de la civilisation de l'antiquité, aidée par la science naissante qui s'éleva en Italie, ébranla la représentation qu'on s'était faite du monde au moyen âge, la présomption illusoire que ce monde n'existait que pour la terre et le genre humain. Au seizième siècle on en était enfin arrivé au principe de la liberté dans l'étude de la Bible, dans l'indépendance de ce qui constituait la foi ainsi que dans celle de la con-

1. Blondel, tome IV.

science de l'homme. Par la Réforme on était encore arrivé au principe qui reconnaissait à la raison le droit d'examen, qui proclamait la science critique en opposition du principe de l'immutabilité de croyance religieuse, de celui de l'autorité de l'Église romaine et de la foi absolue. C'était alors une lutte entre la raison et la foi pour l'autorité impérieuse. Cette raison depuis longtemps diffamée et condamnée comme hérétique arriva, par des concessions et des traités, à la possibilité d'un développement indépendant, et de plus, elle put maintenir ses positions malgré toutes les luttes qu'on lui suscita. Dans son développement indépendant, elle constitue le génie des temps modernes dans l'État, l'Église, la religion, la science, les mœurs et l'art. Or l'esprit ne se développe dans son indépendance intrinsèque que lorsque qu'il est de plus en plus vainqueur des obstacles qui lui font la guerre. Il faut que ces derniers existent afin que l'esprit puisse se développer entièrement : ces obstacles mêmes sont, d'un autre côté, dans la loi du monde, le meilleur moyen de développement complet de la puissance et de l'énergie intellectuelles.

A l'époque en question, le plus grand empêchement n'était point encore arrivé à son complet développement. Mais lorsque cet empêchement eut atteint son apogée, le protestantisme était déjà arrivé au point qu'aucune opposition ne fût capable de le terrasser. Cette opposition se manifesta dans la fondation de la société de Jésus, qui avait pour but l'anéantissement du protestantisme.

CHAPITRE VIII

ARCHITECTURE DES JÉSUITES.

N'était-ce pas une ironie du sort, que cette société qui se donna pour mission la destruction du christianisme restitué, vrai, ait abusé du nom du fondateur du christianisme? Pauvreté, chasteté, obéissance absolue au pape, qui pouvait lancer les membres de l'ordre sur les Turcs, les hérétiques, les gentils, les croyants et les incrédules, constituaient les vœux de la milice jésuitique. Ce qui concernait les croyants et les incrédules rendait l'ordre surtout agréable à la papauté. Les jésuites formaient une milice, une phalange chevaleresque et religieuse, en l'honneur de Jésus, qu'elle nommait son chef supérieur. L'institut des jésuites exige d'employer tout ce qu'il y a de nerf et de vigueur en eux à observer l'obéissance d'abord à l'égard du souverain pontife, ensuite à l'égard des supérieurs de la société, de telle sorte que tout ce qui peut faire l'obéissance jointe à la charité, ils l'accomplissent à sa voix comme à celle de Jésus-Christ, et même le plus promptement possible, d'autant plus que s'ils obéissent à un homme, ce n'est que parce qu'il représente Jésus-Christ, ce n'est que par amour et par respect pour lui. Abandonnant toute occupation, laissant même inachevée la lettre qu'on commençait à écrire, ils doivent diriger vers ce but toutes leurs forces et toute leur volonté, selon le Seigneur, de telle sorte que la sainte obéissance soit toujours et en tout parfaite en eux, parfaite dans l'exécution, parfaite dans la volonté, parfaite dans l'intelligence. Ils doivent exécuter ce qui leur est commandé avec promptitude, avec contentement d'esprit, avec persévérance. Ils doivent être persuadés que tout est juste quand le supérieur l'ordonne; par une obéissance aveugle, ils doivent rejeter toute idée, tout sentiment contraire à ses ordres, toutes les fois

qu'on pourra,selon ce qui a été dit, y apercevoir quelque péché, et que chacun se persuade que ceux qui vivent dans l'obéissance doivent se laisser mener et conduire à la volonté de la divine Providence par l'entremise de leurs supérieurs, comme un cadavre qui se laisse tourner et manier en tous sens, ou encore comme un bâton qui sert partout et à toute fin au vieillard qui le tient à la main.

Ce que les jésuites entreprirent contre la réforme de la foi et des abus ecclésiastiques, n'eut lieu, nous le répétons, qu'à une époque où cette réforme fut déjà assez puissante pour que la ruse et la ténacité de l'ordre ne fussent plus en état de l'écraser. Car au contraire les efforts persistants de la Réforme amenèrent toute la puissance du développement le plus accompli de la vérité et des lumières de la raison, source absolue de toute science, et de tous progrès intellectuels. La foi aveugle, basée sur l'autorité, réveilla et nourrit l'opposition de la religion constituée sur l'examen et l'épuration qui, plus on en appelait aux décisions autoritaires de l'Église infaillible, ramenait d'autant plus au christianisme primitif et aux enseignements de l'Écriture, et également à la raison comme organe définitif en fait de foi.

On juge l'esprit de l'ordre des jésuites par le but qu'il s'était proposé. Ce but a toujours été le maintien de l'unité matérielle et visible du catholicisme romain ou cléricalisme, ainsi que la domination sur l'opinion publique, et dans l'exécution de ce but, l'ordre a toujours choisi l'instruction, la foi et la conscience, qu'il asservissait, comme moyen d'action, en cherchant à se rendre maître de l'esprit et de l'intelligence de la cour de Rome. Ennemie de la Réforme et des nouvelles idées rationnelles de la Renaissance amenées par la connaissance des trésors de tout genre de l'antiquité, la société de Jésus a fait parade d'une érudition superficielle, facile et d'une apparence de lumières calculées seulement pour maintenir la raison dans un état de soumission [illegible] crépucule, afin de ne jamais la laisser arriver à [illegible] berté morale: elle a cherché à dissim[illegible] [illegible]ôme de la liberté le despotisme ecclésiastiq[illegible], en flattant l'égoïsme des puissants et des habiles dans les affaires du monde, en leur promettant l'éternité de l'assujettissement et de l'esclavage de la grande masse des hommes. Le jésuitisme a régné tantôt par des artifices divers, tantôt par une morale obscène et élastique, tantôt par une

austérité ascétique, tantôt par une érudition savamment étalée, tantôt par le mépris pour la science humaine, tantôt par un intérêt souple et agile pour les affaires du temps, tantôt enfin en faisant artificieusement suspecter les dangers imaginaires de l'esprit public de l'époque. La compagnie de Jésus a été le modèle inimitable d'une police secrète qui a dominé et qui domine toujours la conscience et la vie domestique, les cours et l'État, l'Église, la littérature, l'instruction et l'éducation. Le but du jésuitisme est d'écraser la spontanéité, l'initiative et l'expansion de l'esprit et du cœur des individus formant la société humaine. L'art dut se faner et s'abâtardir sous un tel pouvoir.

Avec le temps, vers le commencement du dix-septième siècle, il se développa dans le domaine de l'art une nouvelle et hardie activité de l'existence vitale, expression des agitations exaltées, poussées jusqu'à l'impétuosité effervescente qui en même temps se manifesta aussi dans l'étendue de l'esprit.

Le catholicisme eut conscience du danger qu'il s'était lui-même préparé en négligeant le développement intellectuel. Il s'arma donc de nouveau de toutes les forces et moyens dont il pouvait disposer et se créa une chevalerie nouvelle (l'ordre des jésuites), chevalerie fougueuse, destinée à combattre et perdre l'ennemi, et il commença la lutte. Mais elle rencontra le génie de la Renaissance, dont la puissance lui était supérieure. Ce génie armé en guerre comme lui, accepta le combat, la lutte matérielle. La lutte qui suivit lâcha la bride aux passions brusques, violentes et qui dans les œuvres d'art nous apparaissent avant tout d'une manière caractéristique. Elles devaient de nouveau disposer du maniement naturel de la forme ; dans les pays catholiques on retourna soigneusement avec intention aux œuvres du passé, où elles s'étaient manifestées avec le plus d'éclat. On étudia les maîtres antérieurs, ceux du seizième siècle, on tenta de les imiter ; on ne fut pas tout à fait malheureux, mais on ne put néanmoins parvenir à s'élever par la seule étude intelligente et studieuse jusqu'au développement indépendant et clair de l'esprit. Les efforts tentés dans ce sens nous laissent plus ou moins froids.

L'ordre des jésuites, en faisant de l'homme une simple mécanique vivante, obéissant à une autorité purement humaine, étouffa chez ses membres la liberté du génie, l'indépendance du talent, l'essor licite de l'art. C'est dans ces conditions qu'il conçut un style d'archi-

tecture bâtard, sans vie, sans élégance, sans charme aucun : un style *chaponné;* il a concouru à dégrader l'architecture partout; en Europe, où il a exercé son pouvoir, il a dégradé la moitié des monuments élevés depuis bientôt trois siècles.

Le but de la société de Jésus était de dominer l'opinion publique; dans ce but, elle choisit le seul moyen efficace et actif : l'instruction, la foi et la conscience devaient être dans leurs mains d'une manière absolue, ensuite elle chercha à devenir maîtresse de l'intelligence : c'est ainsi que dès la fin du seizième siècle la société de Jésus jeta les fondements de la lutte de l'opinion publique avec la doctrine de l'obéissance aveugle, lutte qui ébranla la plus grande partie de l'Europe au dix-septième siècle, jusqu'à ce qu'enfin le système du jésuitisme, basé sur le despotisme le plus absolu, se ruina lui-même.

La vie intellectuelle avait éprouvé un choc salutaire et puissant par la renaissance de l'étude de la littérature classique de l'antiquité, étude dont l'épanouissement vint en aide à la réforme religieuse de Luther ; elle combattit avec les armes préparées par la Renaissance : mais elle s'en distingua bientôt par l'immixtion de l'esprit porté à la critique scientifique, et le rapprochement du peuple. Si les études en question avaient eu un soutien distingué, si elles avaient gagné en leur faveur les esprits les plus intellectuels et les plus cultivés, l'émotion morale qui prit naissance dans la réforme religieuse s'étendait dans les ramifications les plus éloignées ; ses racines plongeaient dans l'esprit populaire, ses fruits ne se fussent pas limités aux savants seuls. On ne peut pas dire en l'honneur de la Réforme qu'elle ait étendu le cadre de la science, tel que le firent les études des humanistes ; mais elle donna au génie de la critique, une direction plus élevée, plus noble que jusqu'alors, parce qu'une dotation scientifique est une exigence d'absolue nécessité pour la vocation de la réforme, afin qu'elle puisse avancer l'instruction religieuse et celle de l'école. Mais elle n'éclaira pas toutes les directions, elle ne supprima pas toutes les doctrines irraisonnables.

C'est dans l'Église catholique que fut attaquée la vie scientifique dans sa racine, tandis qu'elle semblait exceller par les productions les plus brillantes. La fécondation des esprits qui, par les études humanistes, s'était avant tout étendue sur l'Italie, était une copie de la culture classique de l'antiquité, et l'Église catholique en Italie, jusqu'à la Réforme, fut un récipient d'une partie de ce paganisme. Mais cet

état ne pouvait continuer, dès que l'esprit d'antagonisme s'éveilla chez ceux qui abandonnaient la vieille église. Les excellentes armes que les études humanistes offrirent aux réformateurs pouvaient convenir au système défensif de l'Église catholique ; le plus bel épanouissement des fleurs de la littérature italienne, se dessécha ; au lieu de l'esprit qu'elle respirait et dont elle devait s'emparer pour s'en faire une arme, la papauté et les jésuites évoquèrent l'obscurantisme et le fanatisme ; au lieu de rendre hommage à l'essence de la science, on n'en tint en honneur que la *forme* et la *méthode*. Par la censure et la mise à l'index, on posa des bornes étroites au développement indépendant dans la voie de l'étude intellectuelle, on lui donna une direction normale dont il était défendu de dévier. La manière de traiter la science à l'instar des scolastiques fut remise en honneur; mais en même temps les jésuites introduisirent une culture de parade et de clinquant dans ces lieux bien gardés, culture qui augmenta l'intérêt des esprits captivés par la chimère d'une science prétendue. Leurs établissements d'instruction, leur plan d'enseignement, leurs livres de classe, leurs méthodes, leur dextérité et leur adresse à employer l'engin dont ils disposaient avec ostentation tout cela avait une apparence séductrice et captieuse ; les protestants en furent éblouis et envoyèrent leurs enfants aux écoles des jésuites. Il en fut de la culture jésuitique comme de cette taille artificielle des arbres des jardins fastueux du style de la vieille France; on n'y tolérait aucun végétal naturel, on n'y permettait que la parure selon les règles du maître jardinier.

Dans cet état de choses, l'élan du génie des beaux-arts fut comprimé dans son expansion ; l'architecture dut se plier à la routine, se soumettre à copier des types présentés, et de copie en copie sans liberté, on en vint à un art sans goût, sans agrément, sans ampleur et enfin sans mouvement organique. Incapable de comprendre ou dédaignant la magnificence gracieuse des monuments de la renaissance italienne et de la renaissance pittoresque française, le style d'architecture des jésuites se contenta de la pratique des enseignements de Vitruve et de Vignole appliqués d'une manière triviale, donnant naissance à un style morne et sans âme, bâtard et maniéré.

Les souverains catholiques favorisèrent magnifiquement l'Église dans la main des jésuites; leurs collèges et leurs églises furent dotés de richesses immenses; leurs instituts furent autant de déversoirs

pour l'économie nationale du soin de la propriété populaire, leurs établissements de bienfaisance n'étaient que très limités en proportion de leurs richesses. Le pape Paul III, en entendant le fanatisme de Loyola, put s'imaginer, dans sa naïveté qu'il entendait l'esprit de Dieu ! ou l'Esprit saint !

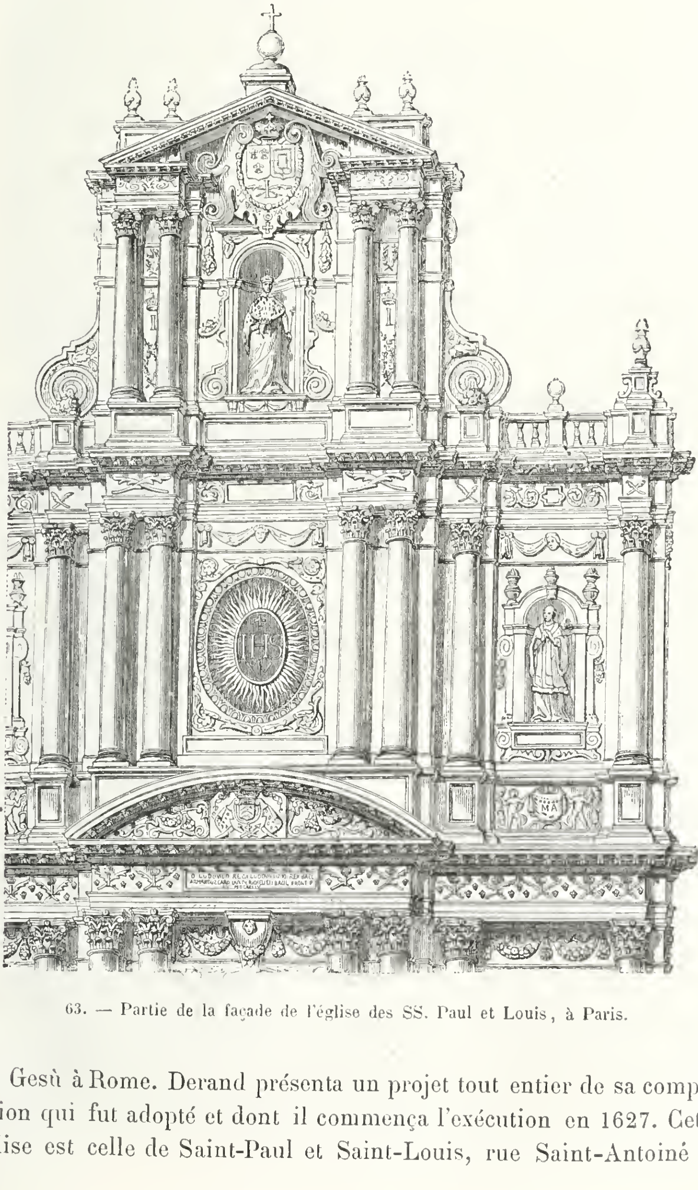
En l'année 1568 et sous les auspices du cardinal Alexandre Farnèse, Vignole commença à bâtir à Rome l'église del Gesù, sur les dessins approuvés par le cardinal; le plan, plus que pauvre, ne vaut aucune critique : son élève, Jacques de la Porte, la termina : on dit même que la façade est de ce dernier. La façade de l'église des Jésuites est pauvre de composition, et comme toujours à deux étages superposés, la travée centrale du rez-de-chaussée de la façade, où se trouve la porte d'entrée principale, exhibe un fronton triangulaire, contenu dans un fronton curviligne, partie du cercle. Les détails d'ornementation de cette façade témoignent d'une grande maladresse dans leur emploi.

L'intérieur de l'édifice offre une architecture qui veut paraître pompeuse, mais qui manque totalement de goût; la maison professe, à la droite du portail, a été bâtie par Girolamo Rinaldi. C'est dans cette maison que le général de l'ordre a son siège; c'est aussi dans cette habitation qu'est englobée celle d'Ignace Loyola : on y montre même le lieu où il mourut en l'année 1556. La chapelle de gauche du transept, dédiée à saint Ignace, d'un goût dégradé mais d'une grande surabondance de richesse, est l'œuvre du père Pozzo, qui stupéfie par l'incommensurable étendue de ses folies en architecture : il a placé piédestaux sur piédestaux, colonnes sur des consoles; son style est une perpétuelle ondulation, on y voit des frontons interrompus, des projections inutiles, des parties irrégulières, et ce qui est surtout monstrueux mais tout à fait jésuitique, des colonnes torses qui s'élèvent comme des serpents. Le père André Pozzo était né en 1642 et mourut en 1709.

L'église du Gesù à Rome peut servir et a servi de type pour un grand nombre d'églises bâties en tous pays par les jésuites.

En 1609 Louis XIII accorda aux jésuites un emplacement où se trouvait une partie des murs de l'ancienne enceinte de Paris. Les jésuites résolurent alors de faire élever sur ce terrain une église qu'on mettrait sous le même patronage qu'une chapelle que le cardinal de

Bourbon, oncle de Henri IV, avait fait élever en 1588, auprès de leur noviciat. Les jésuites François Derand et Martel Ange conçurent chacun un projet. Martel Ange avait pris pour modèle l'église



63. — Partie de la façade de l'église des SS. Paul et Louis, à Paris.

du Gesù à Rome. Derand présenta un projet tout entier de sa composition qui fut adopté et dont il commença l'exécution en 1627. Cette église est celle de Saint-Paul et Saint-Louis, rue Saint-Antoiné à

Paris. L'architecte jésuite a choisi l'ordre corinthien pour le portail de cette église, mais sans adopter de cannelures pour les colonnes. Il a fait un mensonge en élevant son portail à deux étages, surmontés au milieu seulement d'une sorte d'attique qui est là on ne devine pas pourquoi. Nous avons dit que les deux étages étaient un mensonge architectonique, car l'intérieur n'offre qu'un rez-de-chaussée ; au lieu d'un fronton triangulaire, c'est un tympan cintré qui couronne le frontispice de la porte centrale. Toute cette façade affecte la simplicité, mais elle n'est nullement simple par le grand nombre de ses parties architectoniques. On y voit de beaux détails gauchement appliqués. Les sculptures décoratives, d'un goût très commun, sont prodiguées, à tel point que l'œil ne rencontre aucune partie lisse où il puisse se reposer. Dans la partie centrale du premier étage existe une décoration de forme elliptique dans laquelle apparaissait le monogramme de Jésus (IHS), emblème de l'ordre des jésuites.

Un autre exemple du style des jésuites est offert dans l'église paroissiale Saint-Laurent de Dijon. La façade se compose : 1° d'un rez-de-chaussée à colonnes d'ordre ionique, au nombre de quatre, deux aux extrémités et deux au milieu, couronnées d'un maigre entablement, lui-même coiffé au centre d'un fronton curviligne ; 2° d'un deuxième étage également à quatre colonnes placées sur l'axe des premières : ces colonnes sont d'ordre composite. Comme au rez-de-chaussée, l'étage est divisé en trois parties verticales, dont les deux latérales présentent des frontons curvilignes. La partie centrale est ornée d'un panneau rectangulaire oblong baroquement découpé à l'extérieur. Au centre de ce rectangle il y a un ovale avec le monogramme de Jésus. Dans les parties latérales bas et haut, sont pratiquées des niches avec des statues de saints. Au-dessus du premier étage, s'élève une partie pleine, amortie au milieu par une sorte d'attique, couronné d'un fronton triangulaire dont la corniche est soutenue par deux consoles. Au milieu existe une niche carrée avec un encadrement très simple. L'attique est flanqué de chaque côté d'une console renversée, baroquement découpée et ornée. La partie haute est peut-être une addition postérieure peu heureuse, car elle écrase l'ensemble de la façade. Un œil un peu exercé devinera sans efforts le style d'architecture des jésuites, de ce style châtré de toute élégance, de vie et de mouvement. L'architecture des jésuites est conçue pour ne produire aucune émotion : elle ne doit être qu'un

accident; leurs églises coquettes sans réelle beauté, ne sont que des lieux de réunion, où l'esprit doit se soumettre à ce qu'ils nomment le sacré cœur, inventé il y a trois siècles.

Les jésuites ne prirent pas l'architecture plus au sérieux qu'aucune des faces de la vie intellectuelle des peuples : leur seul but était d'en imposer par elle. Les jésuites d'Allemagne s'en tiennent jusqu'au milieu du dix-septième siècle, avec une modestie affectée, au style ogival et même au style roman, comme le témoignent leurs églises de Coblentz, de Bonn, de Cologne et tant d'autres. Les intérieurs de leurs monuments de cette époque sont ornés avec une richesse abondante, légère et gaie, ils fourmillent de dorures et de sculptures; les autels de leurs églises sont surtout un assemblage colossal de fleurs, de nuages d'anges aux ailes de coq, de saints et d'architecture burlesque, surmontés la plupart du temps de tableaux de médiocre mérite. Depuis le milieu du dix-septième siècle, ils se sont rendus ordonnateurs de l'architecture ecclésiastique : ils s'approprièrent alors le style italien en décadence, dont ils firent leur propriété et leur type. A cette époque, au faîte de leur puissance, ils construisirent leurs vastes églises et certes la plupart avec une grande solidité et pompe. Ils choisirent pour la décoration, surtout en Italie, les matières les plus précieuses, telles que le jaspe, le porphyre, le lapis-lazuli, etc. ; les plafonds, les voûtes, les pilastres et d'autres parties furent surchargés de riches caissons, de feuillages et de guirlandes ou de festons. Mais la composition de l'ensemble est restée pauvre sans imagination, quelque abondants que soient les enroulements pratiqués aux clochers et aux coupoles. Le grand éclat de leur style ecclésiastique, malgré sa pauvreté intrinsèque, entraîna l'architecture religieuse catholique qui, en imitant les jésuites, sacrifia tout à l'effet matériel. De nos jours le style des jésuites affecte le classique de la fin du dix-huitième siècle. Ils ne dédaignent pas l'effet dans cette forme simplifiée, et dans ce but, ils placent des chapiteaux en matière blanche sur des colonnes ou pilastres en marbre noir. Ils sont aussi très habiles à produire des effets mystérieux de lumière au moyen de draperies et de rideaux.

Aujourd'hui le règne de cette architecture jésuitique est fini : elle ne tient plus en tutelle l'art moderne.

CHAPITRE IX

ARCHITECTURE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

A cette heureuse et élégante activité de l'intelligence au seizième siècle, à ce retour à la raison, à cet amour pour l'antiquité qui avait poussé l'esprit aux recherches sur le monde et ses phénomènes, à cette soif de science et de savoir qui s'était élevée sous le règne de François 1er, succéda au dix-septième siècle une fatale et inintelligente réaction, amenée par l'intérêt personnel et politique des princes, dont les arts eurent aussi le contrecoup et dont ils subirent les conséquences.

A partir de la mort de François 1er, s'élevèrent nos guerres civiles qui se prolongèrent jusqu'en 1593; le nombre de monuments élevés durant cette époque est relativement restreint, on avait d'autres préoccupations que la culture des beaux-arts, que la création d'édifices nouveaux.

A ce seizième siècle rempli de mouvements de tous genres, à ce temps de guerres religieuses et politiques, de luttes et de déchirements moraux, succéda le siècle du recueillement intellectuel et de froid raisonnement, plus philosophique qu'artistique. L'architecture dut aussi subir une réaction qui ne lui fut pas avantageuse. Le style fut modifié par un appauvrissement fatal : la régularité et la symétrie des parties comme de l'ensemble, sont adoptées par les architectes qui retournent à la monotonie des monuments de la décadence romaine. Vitruve et Vignole avec leurs règles hypothétiques prennent faveur. La richesse et la variété de l'ornementation de la fin du seizième siècle sont abandonnées, les monuments deviennent nus, d'un aspect sec et froid quelquefois même grossier, ils ne sont plus curieux à étudier et laissent l'âme insensible en ne frappant pas

les yeux ni le sentiment. Toutefois certains édifices du dix-septième siècle sont relevés par une élégance relative dans leur disposition d'ensemble. Mais l'emploi des ordres reste l'essentiel, on les prodigue en se liant rigoureusement à leurs règles immuables. De là cette similitude et cette monotonie de la presque totalité des monuments de l'époque en question et fastidieux à décrire.

Dans le dernier quart du seizième siècle l'ornementation des monuments avait commencé à se relâcher de la sévérité antérieure : la faune se joint aussi à la flore et présage déjà la décadence possible de l'architecture. La simplicité du Bramante fut négligée ; l'école de Michel-Ange qui cherchait sans pureté dans le goût, à produire de l'effet, bon ou mauvais, l'influence de Vignole, plus mathématique qu'idéale, ramena aux ordres romains, abâtardissement des trois ordres, grecs, le dorique, le ionique et le corinthien ; l'emploi absolu des ordres fut considéré comme l'essentiel en architecture, mais ces ordres, contrairement à leur but primitif, durent se plier aux exigences de l'époque, et cela d'une manière contradictoire. Le génie, mais le génie excessif, indomptable de Michel-Ange, qui dans les arts d'imitation ne put réprimer les lois prescrites par la nature, ne put de même réprimer sa transgression en architecture des grands principes statiques et architectoniques ; ce qui eut pour résultat la naissance de formes étranges, qui ne répondaient pas à une nécessité intrinsèque ni à un but originaire : il semble qu'il ait eu en vue plutôt la surprise, l'étonnement que l'admiration.

Il a donc été malheureux, funeste pour l'art que les admirateurs et les imitateurs que s'était attirés la consécration de ce génie puissant et vaste, cherchassent d'une manière peu habile non seulement à imiter le maître, mais encore à le surpasser en fait d'extravagance et de monstrueux.

En France, Louis Métezeau, Étienne Du Pérac, Pierre Chambiges Jean Androuet Du Cerceau, Antoine Mestivier et Salomon De Brosse développèrent le style dont nous venons de parler, qu'on voit par exemple dans le commencement de la grande galerie du Louvre, à la porte Dauphine de Fontainebleau et au palais du Luxembourg à Paris : les cinq premiers furent architectes de Henri IV.

Depuis qu'on ne suivit plus les principes d'une noble simplicité ni la pureté des formes, on ne s'efforça non plus d'inculquer l'expression du sublime aux édifices, mais on eut une prédilection pour le

faste et le luxe, répondant à une direction sensuelle qui sous Louis XIV atteignit à toute sa splendeur.

Au dix-septième siècle les jésuites font partout prévaloir leur action prépondérante sur toutes choses tant dans les gouvernements que parmi les peuples; les fruits que produisit cette prépondérance font juger les principes dominants et le but secret de l'action de cet ordre. Des guerres civiles religieuses, oppressives et violentes, destinées à détruire tout mouvement de sentiment de liberté, d'énergie de soi-même, continuent aussi bien en France qu'en Angleterre et en Allemagne; la vie intellectuelle s'engourdit et dégénère en un attachement mesquin et servile à la lettre des vieilles coutumes; des moyens disciplinaires ecclésiastico-politiques visent à une omnipotence tranquille du jésuitisme; le lien qui maintient par la science le bien public social, est détruit; l'esprit moral et indépendant de recherche se réfugie chez quelques individualités puissantes et libres; la masse des hommes devient sauvage et inculte et s'abaisse dans nombre de contrées à un état d'ignorance animale, où elle n'a de susceptibilité que pour le fanatisme. La superstition, la passion du miraculeux, de la sorcellerie et de la magie, des visions apocalyptiques et des extravagances diverses, sont devenues à l'ordre du jour; détournées du monde extérieur, regardé comme déplaisant, et de sa vie intellectuelle, les aspirations innées à la supériorité dégénèrent en surexcitations mystiques qui, face à face avec la perversité inféconde en pensées ou en idées, durent sembler, non sans raison, comme une puissance intellectuelle créatrice. En tous pays la pédanterie et le charlatanisme, l'esprit sectaire et l'esprit excessif de parti, amènent la recherche dissimulée d'opinions suspectes et de ce qu'on nommait des hérésies; des persécutions vindicatives qui se terminaient le plus souvent par des condamnations à mort ou à la prison perpétuelle. La multiplication simultanée des sociétés secrètes, s'explique par une nécessité qui ne demande aucune justification. Des esprits supérieurs ouvrirent avec un génie créateur les voies nouvelles aux littératures nationales : en Angleterre, on voit Shakespeare, l'observateur par excellence du for intérieur de l'homme et du monde extérieur, Milton maître dans la solennité ; en Espagne, l'humoristique Cervantes et le profondément religieux Calderon; dans les Pays-Bas, van Hooft, Jac.Cats et von der Vondel, et en Allemagne Martin Opitz et ses amis.

Ce fut surtout la France qui se distingua alors par une activité scientifique et une recherche dans l'élégance et la correction de la langue : à cette époque appartiennent Molière, Corneille, Racine, Boileau, la Fontaine, etc. Les principaux supports de la pratique et du développement scientifiques des sciences et les conditions fondamentales pour l'avancement futur de l'activité indépendante de l'esprit, furent les mathématiques et la physique ; la pensée humaine s'arma pour découvrir la vérité dans la nature, afin de combattre l'arrogance des erreurs et des préjugés humains, pour agrandir le domaine du savoir dans le champ de l'expérience, ainsi que le firent Tycho de Brahé, Kepler et Viète.

Cependant on ne peut se dissimuler que ce dix-septième siècle, si favorable aux arts d'imitation, le fut toutefois dans sa seconde moitié bien moins à l'architecture : l'histoire le prouve ; elle devint émoussée, lâchée et molle : elle n'a plus la force, la sévérité et l'élégance de celle du seizième siècle. René Descartes était entré dans le grand mouvement scientifique en faveur de l'antiquité qu'avait amené la Renaissance, mais il n'en saisit, par la nature de son esprit, que le côté mathématique. C'est lui qui a soumis l'étendue à l'humanité et ouvert la voie à une science complète à son usage, avec d'immenses applications. Il semble, à en juger par leurs œuvres, que les architectes furent entraînés à l'abstraction par le système de Descartes. Ils réfléchirent le milieu dans lequel ils vécurent : le côté positif saisit leur esprit et éteignit les sources du grand art architectural, en amoindrissant dans une trop forte mesure, l'action de la liberté de l'imagination. La plupart des œuvres monumentales du dix-septième siècle semblent avoir uniquement voulu n'offrir que des façades, à la vérité correctes mathématiquement parlant, mais où manque le sentiment vivificateur de l'art véritable, si justement défini par Platon et Aristote, et que les artistes italiens et français de la primitive Renaissance semblent avoir suivi par intuition naturelle.

La philosophie de Descartes avait étonné les esprits par sa nouveauté et sa hardiesse ; elle n'avait pas seulement réveillé de profonds penseurs, mais elle avait aussi commencé le développement d'une méthode philosophique de penser qui dans le cours du temps, pénétra aussi dans les autres sciences. La philosophie de Descartes a conduit aux éléments d'un travail scientifique sur la nature et le droit des gens, sur la politique et l'économie politique, et a suscité

par sa métaphysique douteuse relative à la réflexion, l'analyse des idées de Locke qui devint bientôt la méthode universelle pour les sciences. L'architecture du dix-septième siècle, dans son articulation organique, a subi l'action mathématique du système philosophique de Descartes, entaché de sémitisme, et s'écartant de l'esprit aryan.

Au dix-septième siècle l'architecture suivit insensiblement le développement de sa décadence. Ainsi que dans la plastique, les architectes méconnurent les limites particulières et spécifiques de l'art qu'ils professaient : alors aussi ces deux arts ne visaient qu'à l'effet pittoresque. Les traces de leurs efforts se manifestèrent de bonne heure dans l'architecture du siècle antérieur, ainsi que nous l'avons fait remarquer relativement aux façades des édifices religieux qui n'ont aucun rapport avec le reste du monument dont elles forment le portail : elles n'offrent par conséquent qu'un effet illusoire. Cette tendance est on ne peut plus manifeste, en particulier au dix-septième siècle, et se montrait presque toujours d'une manière on ne peut plus forte par des non-sens. Dans la peinture le problème absolu est d'inculquer au tableau par la perspective, la réalité matérielle : dans l'architecture au contraire qui, selon son essence, est un art essentiellement mathématique, tout à fait géométrique, vouloir convertir la réalité en illusion, n'est possible que par l'inversion totale de la nature des choses. On chercha pourtant dans l'architecture, et dans son acception intime, à produire l'effet perspectif au moyen de corniches et de pilastres qui se dérobent en partie les uns par les autres ; dans les façades extérieures de plusieurs palais de Rome, comme par exemple au palais Barberini [1], côté de la via delle Quattro Fontane, on aperçoit même des parties disposées d'après les règles de la perspective, afin de donner à l'aspect des fenêtres l'apparence d'une plus grande profondeur. Le sentiment de la simplicité disparut généralement avec celui du convenable et du rationnel. Les monuments furent donc surchargés de colonnes, de pilastres, d'enroulements, de coquilles, de saillies, de ressauts et de frontons inutiles. Ce mauvais goût se manifeste surtout à Rome dans les édifices et particulièrement dans les églises élevés aux dix-septième et dix-huitième siècles : et cela non seulement dans les monuments mêmes,

1. Letarouilly, t. II, pl. 181 à 186. Ce palais a été élevé sous le pontificat d'Urbain VIII (de 1623 à 1644).

mais encore dans les autels, les tabernacles et en général dans tout ce qui peut être rangé dans la catégorie de l'architecture, comme accessoires et sujets décoratifs. Au dix-septième siècle commence cette fausse et fastidieuse imitation de l'antique qui fatigue et ennuie.

Henri IV, prince spirituel, d'un caractère gai et insouciant, était prodigue, il aimait la chasse, le jeu et la galanterie, enfin la littérature et les arts. Pendant son règne il rétablit la paix, la tranquillité et l'ordre dans les finances. En politique et en administration, il agissait plutôt dans son intérêt personnel que dans celui du bien général. Il éloigna le peuple des affaires publiques, que la fausse démocratie prêchée par les prêtres ligueurs s'était efforcée dans un but intéressé, de lui mettre en tête.

Le peuple, à la fin du seizième siècle, était ce que tous les mémoires, tous les ouvrages du temps nous le montrent : ignorant, superstitieux, fanatique, bigot, par conséquent aussi brutal, sanguinaire et léger d'un côté, que pervers de sentiment et de mœurs, de l'autre. Qui l'avait fait tel ? L'éducation donnée par l'Église ou l'association ecclésiastique, les prédications des moines ligueurs, plus ignorants eux-mêmes que le peuple qu'ils pervertissaient par des doctrines antisociales.

Toute l'activité du roi Henri IV fut concentrée, jusqu'au traité de Vervins de 1598, à la soumission totale de la Ligue et absorbée par les guerres. Ce ne fut qu'à partir de cette époque qu'il put s'occuper de fermer les plaies de la France qu'avaient creusées les calamités et les horreurs de la guerre civile. La misère la plus profonde régnait dans les villes; elle était plus désastreuse encore dans les campagnes, où les ruines fumantes, des champs abandonnés ou incultes rappelaient partout les désastres de la guerre civile. Un auteur du temps, le protestant Barnaud, qui écrivit sous le nom de Froumenteau[1], fait monter le chiffre de ceux qui périrent jusqu'en 1580 par les guerres civiles et de religion, à 765 200, au nombre desquels sont 8760 ecclésiastiques et religieux, 32 950 nobles tant catholiques que protestants, tués dans leurs maisons, 656 000 soldats français et 32 600 soldats étrangers ; 36 300 hommes tués ou massacrés, 1235 femmes et filles assassinées. Il porte le nombre de femmes et de filles violées à 12 300,

1. *Le Secret des finances de France*, 1581, t. III, p. 378.

celui des villes incendiées à 9, celui des villages à 252, des maisons brûlées à 4256, et enfin le chiffre des maisons abandonnées par leurs habitants ou ruinées à 124 000.

Il n'est donc point étonnant que le peuple était ruiné par le fait d'une soldatesque qui pillait et incendiait : il l'était encore par des impôts et des contributions fiscales et extraordinaires qui s'élevèrent en l'année 1598 à plus du double que les matricules ne portaient. Le produit et la valeur des biens-fonds étaient tellement dépréciés par la guerre et l'incertitude de la possession, que les gens riches étaient la plupart tombés au niveau des malheureux. Ceux qui avaient des fortunes médiocres, étaient réduits à la mendicité, ou avaient péri ou périssaient dans les prisons où on les traînait lorsqu'ils ne pouvaient pas payer la taille.

Les finances de l'État étaient dans une situation désespérée. Lorsque Sully en reçut l'administration, il fit cesser les désordres qu'y avaient introduits les guerres, la négligence et surtout l'improbité. Car malgré la morale chrétienne presque tous les employés des finances étaient de grands et d'effrontés voleurs dans le royaume du roi très-chrétien. En l'année 1599 les dettes exigibles de l'État se montaient à 147 millions de livres, dont 67 millions dus aux Suisses et 32 millions à plusieurs membres de la ligue, à des seigneurs et à des villes pour acheter leur soumission. L'autre portion de la dette publique, en rentes sur les recettes ou hypothèques sur les domaines, se montait à 198 millions, de façon que la dette totale s'élevait à 345 millions de livres, plus de 800 millions de notre monnaie actuelle. La plus grande partie de cette énorme dette doit être attribuée à Henri III.

Cette situation malheureuse de la France n'était pas propre à lui permettre de la doter de monuments d'architecture ; aussi la plupart de ceux qui furent élevés par Henri IV datent-ils seulement de la fin de son règne, du commencement du dix-septième siècle, quand l'État se fut un peu remis des secousses qu'il avait eu à subir. Ce qui portait encore un grave préjudice aux arts, c'est qu'un grand nombre d'artistes de talent, de même que les hommes de lettres, avaient embrassé la religion protestante. Ils vivaient retirés et cachés ou étaient en exil volontaire à l'étranger, en Hollande, en Allemagne[1] ou en Angle-

1. En Allemagne, ils fondèrent la richesse et la force de la Prusse; au dix-sep-

terre. Dans des conjonctures aussi malheureuses, le trésor public n'avait pas de quoi subvenir aux dépenses de l'édification de monuments d'architecture : la construction fut peu active et fort restreinte. Aussi les édifices élevés sous le règne d'Henri IV sont-ils en petit nombre. La pénurie d'argent amena la simplicité d'ornementation des quelques édifices qui commencèrent à s'élever sous le règne du premier Bourbon. Si le règne de ce prince, dont l'esprit élevé ne pensait qu'au salut de son peuple, avait eu une plus longue durée, s'il n'avait été obligé de lutter contre le tumulte des partis, en dépit de son mépris pour tout ce qui pouvait favoriser le luxe sous son règne, disons-nous, les sciences et les arts auraient sans doute pu arriver à un brillant et élégant épanouissement, s'ils n'eussent pas déjà subi une décadence relative. « Accoutumé, dit un auteur du dix-huitième siècle, à ne voir dans Henri IV que le héros et le conquérant de son royaume, ou bien entraîné par ce penchant si doux, qui nous fait adorer le bon roi (et certes, c'est la plus belle partie de sa gloire), l'ami des lettres et des arts nous a échappé. Éblouis du règne de Louis XIV, nous jetons un œil de pitié sur tout ce qui l'a précédé[1]. » Cet auteur a raison, car il est certain que la plupart des hommes qui brillèrent par leur supériorité en tout genre, sous Louis XIII et Louis XIV, s'étaient formés sous l'action de la Renaissance pendant le règne d'Henri IV, d'une grande supériorité d'esprit et d'intelligence lui-même.

Sous Henri IV, le peu de monuments qui furent élevés, sont d'une architecture souvent froide, ampoulée, massive, quelquefois presque privés de détails d'ornements, quand ils ne sont pas, au contraire, d'une nudité outrée. Cette architecture porte néanmoins encore le cachet de la Renaissance, mais cependant déjà un peu décoloré et entr'ouvrant la porte au style prétentieux, affectant le pompeux, qui commença vers la fin du règne de Louis XIII pour ne s'étaler qu'avec une magnificence de contrebande, telle qu'on la voit sous Louis XIV.

Sous les derniers Valois, l'architecture de la Renaissance avait commencé à décliner ; les architectes, tout en suivant les règles fixées par des confrères antérieurs et de talent, se permirent des écarts qui les firent tomber dans l'arbitraire qu'ils prirent pour de la richesse

tième siècle la Prusse avait le quart de la superficie qu'elle avait en 1814. Les réfugiés aidèrent à son agrandissement, à sa prospérité industrielle et commerciale.

1. Brizard, *De l'amour de Henri IV pour les lettres*, 1775, in-8°.

et qui, à la longue, n'aboutit qu'à devenir un simple décor de mur où le génie de l'architecture fait totalement défaut. On s'aperçoit néanmoins que l'architecture du commencement du dix-septième siècle subit une légère influence du goût et des théories de Palladio qui vint en France et visita les monuments antiques de Nîmes, d'Orange et d'Arles.

Sous Henri IV l'ornementation décorative se simplifie et souvent avec une certaine élégance; les ornements empruntés au règne végétal disparaissent en grande partie; le règne des lisses et l'emploi des moulures très simples, autant cintrées que rectilignes, fait son apparition, sous une infinité de formes et de dispositions. Tout cela fit encore aboutir à une phase intéressante de l'architecture de la Renaissance qui, vingt-cinq ans plus tard, céda la place au style monotone et ennuyeux.

Jeanne d'Albret ne voulut pas que son fils fût un illustre ignorant: elle apporta un grand soin à son éducation. Dans sa jeunesse Henri avait traduit les *Commentaires* de César et il lisait avec assiduité les Vies des hommes illustres de Plutarque, traduites par Amyot.

Par ses dispositions naturelles, cultivées avec soin, le goût des arts se développa chez Henri IV. Il n'ajouta rien au Louvre, mais il en continua la jonction avec les Tuileries. Au sud-ouest du bâtiment qui contient le salon d'Apollon, il ajouta parallèlement à la Seine un autre bâtiment joignant la petite galerie du bord de l'eau, commencée par Catherine de Médicis en 1566 (dont l'architecte fut Pierre Chambiges), et qui se terminait au pavillon nommé de Lesdiguières. A partir de ce pavillon, Henri IV continua en 1595 la jonction des deux palais et le pavillon du quai, dit de Flore, avec une partie du retour joignant le pavillon latéral élevé par Bullant. Henri IV fit aussi exécuter la partie supérieure de la galerie commencée par Catherine de Médicis, et qui fut terminée en l'année 1609.

Henri IV fit encore continuer les travaux de l'Hôtel de Ville de Paris, commencé en 1533 sur le projet d'un Dominique Boccadoro de Cortone, qualifié d'architecte dans une inscription posée du temps de François Ier, Henri II continua la façade ; enfin Henri IV termina l'édifice qui fut achevé en 1603. Le dernier architecte de l'Hôtel de Ville a été Marin de la Vallée. Sous le rapport de l'art seulement, la destruction de ce monument n'est pas regrettable. — Le Pont Neuf à Paris, dont Henri III posa la première pierre en 1578, sous

la direction de Baptiste Androuet du Cerceau, fut terminé sous Henri IV en 1604 par l'architecte Guillaume Marchand. En 1855, de Guilhermy, dans son *Itinéraire archéologique de Paris*, dit : « L'architecture de ce grand et bel ouvrage a été modifiée tout récemment d'une manière fâcheuse : on a cru devoir en abaisser le tablier aux dépens des proportions de l'ensemble, et de nouvelles arches ont été construites en contre-bas des anciennes. »

Henri IV agrandit aussi le château de Saint-Germain en Laye, ceux de Villers-Cotterets, de Monceaux, de Verneuil, de Fontainebleau et encore beaucoup d'autres, où il a laissé les témoignages de son goût pour l'architecture dans le choix qu'il faisait des artistes. A Saint-Germain il fit bâtir, par l'architecte Marchand, ce qu'on appelait le château neuf, peu éloigné du vieux château ; le premier appartint à la fin du dix-huitième siècle au comte d'Artois, frère de Louis XVI ; il le fit démolir pour en construire un autre à la même place. A la fin du siècle dernier, ce qui restait de ce château neuf prouvait qu'il était orné de médaillons et de bustes.

A la fin de notre description du château de Fontainebleau nous avons renvoyé à cette place l'histoire et l'appréciation du baptistère, appelé aussi Porte Dauphine, qui termine le moins long côté de la cour ovale.

Ce baptistère, d'une architecture plus jeune au moins de quatre-vingts ans que le reste du château, a été élevé par Henri IV. Le style, les détails portent à croire que cet élégant petit monument est dû au talent de Salomon de Brosse, architecte du palais du Luxembourg. A la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième, on cherchait plus l'originalité que la bizarrerie, les excentricités. On suivait encore dans un certain degré les nouvelles traditions, échos éloignés des temps classiques, en les adaptant aux exigences de l'époque. Le baptistère de Louis XIII avait été conçu à deux fins : d'abord pour le baptême du Dauphin et ensuite pour servir de porte d'entrée de ce côté. Ce monument est carré, à jour, avec un dôme ou petite coupole terminée par une lanterne : l'ensemble a quelque chose d'oriental. Nous avons des exemples de ce genre d'entrées de palais, à Anet, Écouen, Verneuil, etc. La porte d'entrée de la cour ovale est un exemple comment un homme habile peut modifier la même idée, s'en inspirer, en un mot rester original, sans tomber dans la manière et le plagiat.

CHAPITRE X

RÈGNE DE LOUIS XIII.

Un roi qui s'amusait à apprendre à faire la cuisine, qui était un chasseur passionné, qui mettait le royaume de France sous la protection de la Vierge[1], n'était pas homme à favoriser et à protéger les arts et les lettres. Sous Louis XIII la littérature, l'architecture et avec elle la peinture et la sculpture, déclinent. Il ne connaissait rien aux arts, qui restèrent étrangers aux Bourbons, tandis que les Valois les aimaient et savaient les apprécier. Henri IV par sa mère, avait encore du sang des Valois et fait exception. C'est sous Lous XIII que commence la passion du jeu qui absorbe l'esprit de l'homme ; sous ce règne des églises et des couvents furent bâtis à l'aide des loteries ecclésiastiques. C'est surtout à partir du règne de Louis XIII que commence l'abandon en architecture des formes créées pendant la Renaissance primitive. Le goût se rabaissa et eut pour conséquence la décadence en architecture ; le style devint plat et monotone sous le règne postérieur.

Les facultés intellectuelles de Louis XIII étaient peu considérables ; on n'avait rien fait non plus dans son éducation pour y suppléer en cherchant à les développer[2]. Cette éducation s'était contentée de continuer à étendre ses sentiments moraux en les fortifiant contre tout ce qui passait pour malséant à l'époque. On l'astreignit toujours à pratiquer ponctuellement les exercices automatiques de piété et l'on eut

1. Dans la déclaration qu'il en fit, en 1632, il y avait : « afin que tous nos bons sujets aillent en paradis, car tel est notre plaisir. »

2. « La Reyne-mère, qui vouloit dominer, et qui avoit fait eslever le Roy à dessein de le rendre incapable de faire son mestier luy-mesme, » (*Les Historiettes de Tallemant des Réaux*, Richelieu.) — « Le roi étoit faible et n'osoit rien faire de lui-même. » (*Id.*)

soin de lui inspirer de l'horreur pour les protestants qu'on se plaisait à appeler hérétiques. L'oisiveté dans laquelle grandit le roi fit que tout travail intellectuel avec suite, tout sujet auquel il fallait s'arrêter un moment plus au moins long, furent pour lui un fardeau écrasant ou un supplice; l'oisellerie et la chasse furent ses occupations ordinaires, mais la passion qu'il y déploya usa avant le temps sa faiblesse physique; il mourut en 1643 à l'âge de quarante-deux ans.

Louis XIII eut conscience de son incapacité de gouverner lui-même ses États, il comprit la nécessité d'en confier le gouvernement à un homme clairvoyant et énergique; son choix ou les conseils qu'on lui donna s'adressèrent au cardinal de Richelieu, dont l'ambition, le despotisme personnel et surtout politique suffisent pour prouver l'absence totale du sentiment des arts chez lui, quoiqu'il affectât d'en être doué.

Richelieu laissa ruiner la riche langue française de la Renaissance, cette expressive langue de l'auteur de Gargantua et de Pantagruel et de ses contemporains. « L'Académie française la mit sous clef et prétend la tenir étouffée, étranglée, dans son petit lexique du langage poli, » comme l'a si bien dit notre grand historien Michelet.

Sous l'administration de Richelieu, la France avait appris à connaître le mystère de sa puissance et la faiblesse de ses rivaux, l'Autriche et l'Espagne. Ce ministre tout-puissant avait prescrit à ses successeurs, qui ne lui ressemblaient que rarement en fait d'énergie, d'esprit, d'arbitraire conséquent et dur, avait prescrit les principes et les moyens d'exécution pour l'administration intérieure et extérieure afin d'élever la puissance de la France au-dessus du droit et de la liberté; cette tendance dominatrice dut à la fin corrompre le caractère national. Richelieu désarma les protestants, humilia et soumit les grands : il consolida l'unité du pouvoir politique, mais il asservit les parlements et brisa l'indépendance du pouvoir judiciaire; il supprima ainsi l'unité entre l'État et le peuple; l'ensemble de cet état de choses était au grand désavantage des arts, qui demandent la liberté, l'ordre, le calme, la paix et la prospérité.

Sous le règne de Louis XIII se continua la fausse piété, l'action des jésuites; on éleva néanmoins fort peu de monuments publics, quelques églises sans valeur artistique; par contre on bâtit en tous lieux en France et en nombre prodigieux, ces vastes abris mortuaires

où l'ennui tuait sans bruit les filles en *religion*. En 1610, Louis XIII posa la première pierre des constructions projetées depuis si longtemps, sur l'emplacement des collèges de Cambrai et de Tréguier, renouvelées entièrement par Chalgrin, au commencement du règne de Louis XVI. C'est au début du règne du fils de Henri IV qu'on éleva en 1615 le palais du Luxembourg avec sa belle grotte ou fontaine dite de Médicis, ensuite le portail de l'église Saint-Gervais et Saint-Protais en l'année 1616, la grande salle du Palais de Justice de Paris achevée en 1623, monuments dus au talent robuste de Salomon de Brosse, de la religion réformée.

Sous Louis XIII le style architectural se modifia à son désavantage en commençant l'appauvrissement qui suivit. Dans l'ornementation des édifices apparaissent déjà quelques formes et sujets bizarres dus à l'influence burlesque et malheureuse des jésuites, comme par exemple des nuages en sculpture au lieu d'armoiries, des amours travestis en anges avec des ailes de poulet, des cœurs traversés de flèches, etc. Tout cela annonçait une époque où le culte fit retour au mysticisme chrétien éclos au moyen âge sans toutefois en avoir le prestige ni la naïveté; la religion était confondue avec le culte : elle ne consistait qu'en une sorte d'actes mécaniques qui pouvaient faire prendre le change sur la moralité des individus.

Le goût élevé qu'avait fait naître la Renaissance dans les œuvres d'architecture commençait à s'abaisser considérablement; sous l'influence de la décadence italienne en architecture, amenée en partie par la passion du faste de la curie romaine, les architectes et les autres artistes quittèrent la voie tracée par les grands architectes de la belle Renaissance du quinzième siècle, pour tomber dans une simplicité qui ne fut que niaise et insipide.

Le cardinal Richelieu fit élever en 1636 par Jacques Lemercier le palais Cardinal qui, depuis plus de deux siècles, est désigné sous celui de Palais Royal : le cardinal dépensait annuellement quatre millions pour sa maison, qui provenaient en grande partie des riches bénéfices ecclésiastiques que le cardinal s'était attribués. — Au commencement du règne de Louis XIII, vers 1617, dans les instructions que Richelieu donna au comte de Schomberg, envoyé en Allemagne, on apprend que près de treize millions furent distribués entre Condé, la princesse de Conti, Guise, Nevers, etc.

La pénurie d'argent empêcha sans doute l'édification de monu-

ments nouveaux d'architecture. Le moyen le plus ordinaire pour subvenir aux plus pressants besoins de l'État, consistait dans la vente de rentes sur l'État, qui ne trouvait ordinairement d'acquéreurs qu'à un taux très élevé; l'augmentation des impôts qui leur était assignée, leur était beaucoup plus profitable qu'à l'État lui-même: car les quarante millions de rentes qui furent vendus durant le règne de Louis XIII, ne procurèrent au trésor public que deux cents millions de livres, argent comptant.

En l'année 1634, on supprima près de cent mille titres de noblesse, de dispenses d'impôts, d'emplois ou d'offices, qui avaient été très onéreux au commerce, aux taxes, aux fabricants; mais bientôt après, Richelieu créa non seulement de nouvelles places dans les parlements et autres hauts fonctionnaires, mais il rétablit encore des charges semblables à celles qui avaient été supprimées peu de temps auparavant; enfin, par l'élévation et la multiplication des droits de douane et ceux de vente, le commerce intérieur et avec l'étranger fut rendu onéreux. Les arts, et surtout l'architecture pratique, durent en souffrir. L'opulence, source d'alimentation des arts arrêtée, enraya momentanément leur essor.

Nous sommes donc arrivés à présent à une époque où le style des monuments d'architecture commence une décadence qui ne fait que s'accroître avec le temps. Tous les édifices nouvellement élevés ont l'air de sortir du même moule. De vivante qu'était l'architecture du seizième siècle et dans le premier quart du siècle suivant, elle est monotone, ennuyeuse, fatigante, dénuée d'intérêt, ce qui est dû à l'abandon de cette vie que les architectes du seizième siècle avaient su inculquer à leurs œuvres. Alors aussi les architectes français copient les restes de quelques monuments de l'empire romain de la décadence, qu'ils épluchent et torturent pour en faire un style nouveau. L'ordre toscan, laid par lui-même, l'ordre composite arbitraire, le corinthien corrompu, font alors tous les frais de l'architecture en France. Quelle fut la cause de cette décadence?

Il y a peu d'époques susceptibles de créer et de comprendre la beauté pure de la forme; elle n'est produite que pendant des temps favorisés, heureux. La fin du quinzième siècle et le commencement du seizième furent une de ces époques exceptionnelles. Nous nous sommes efforcé d'esquisser à grands traits l'abondance des efforts faits, ainsi que les œuvres d'art produites à cette époque, et l'on peut

assurer, sans être démenti, que les plus grandes beautés en fait d'architecture, de peinture et de sculpture modernes datent de ce court espace de temps. Leur tendance ne venait pas du raisonnement, elle découlait de la pratique et de l'exercice : elle y vivait et elle y travaillait. Depuis que l'art avait reçu le souffle de l'antique, il quitta les liens que lui avaient assignés les inventions de la foi religieuse. Il fallut l'élément profane pour amener la magnificence du développement surprenant que prirent tous les arts à l'époque en question.

Toutefois, vers la fin du seizième siècle il s'opéra un changement dans la direction intellectuelle, opposée à celle qui avait eu lieu au commencement de ce siècle. L'éclat que lui avait donné l'étude de l'antiquité, s'éteignit peu à peu. Il s'opéra une conversion aux idées qui avaient eu cours pendant le moyen âge, tout en s'occupant de la science qui cherchait à pénétrer dans la connaissance de la nature. On avait puisé la science antérieurement dans celle de l'antiquité, ce qui, à l'époque en question, était devenu impossible. En négligeant l'étude de l'antique, on négligea également ses *formes*. En abandonnant, dans les efforts scientifiques, la forme et l'exposition de l'antiquité, il s'éleva dans l'existence des nations des changements qui atteignirent aussi les efforts tentés en littérature ainsi que dans les beaux-arts; tout cela eut une incalculable influence sur eux.

Pour un esprit cultivé et perspicace, il existait dès le milieu du seizième siècle, un autre courant qui avait saisi la société et qui suscita d'autres besoins, qu'il est aisé d'apercevoir dans toutes les productions littéraires et artistiques. Ce n'est pas à dire par défaut de talent, mais leur conception était froide, sans mouvement et sans vie. Jusqu'au milieu environ du seizième siècle, la prose didactique, de sa nature spirituelle, chaleureuse, flexible, gracieuse et plaisante, la prose devient pour ainsi dire figée et arrive enfin à se refroidir et s'appauvrit.

Les arts suivirent parallèlement ces fâcheuses transformations ; ils perdirent leur inspiration, leur enthousiasme. Les grands maîtres eurent des disciples, mais quelle n'est pas la distance qui les sépare ! ils se perdent dans une convention arbitraire du beau, affectent le théâtral et la grâce affétée, on voit dans leurs œuvres qu'elles sont conçues dans un calme morne, dans une disposition étrangère au beau. Tels furent surtout les élèves de Michel-Ange. L'art fut désorienté, il ne concevait plus son objet : il avait abandonné les idées

qui, antérieurement, l'avaient poussé à les exprimer dans leur forme propre : ils n'avaient conservé que l'extérieur matériel de la méthode.

Dans cet état des choses, lorsqu'on se fut déjà éloigné de l'antiquité, lorsqu'on ne s'inspira plus de ses formes en fait d'art, lorsqu'on ne tint plus compte de sa science, et qu'en même temps l'antique poésie nationale et l'expression religieuse de la littérature et de l'art tombèrent dans le dédain, il se manifesta une nouvelle exaltation pour l'Église qui enthousiasma les uns volontairement et contraignit les autres. Cette exaltation opéra aussi une influence usurpatrice sur toute essence littéraire et artistique.

Le monde redevint religieux en apparence, mais il mentait et se soumit, pour suivre le bon ton de l'époque, à l'association ecclésiastique, tel qu'on l'avait été anciennement, mais avec une grande différence. Dans le passé, l'exposition était sensuellement naïve ; à l'époque dont nous parlons, elle est baroque et souvent violente, excessive. — On tombait dans un idéal insensé, souvent dur, contre nature ; on franchit les limites de l'art. L'architecture en fut aussi atteinte. Vignole dressa le code de l'édification des églises, qui fut suivi à Rome depuis lui, ainsi que dans l'ensemble de la catholicité, et ce code déteignit aussi sur tous les monuments profanes. Mais l'élégance et l'indépendance du génie, qui en architecture commencèrent au seizième siècle, se sont converties au sérieux de convention, à la pompe et à la richesse dévotes, et l'affectation niaise vint à dominer.

Sous le règne de Louis XIV s'opère l'avènement de la bourgeoisie aux affaires, elle était riche et se mit à se bâtir des habitations luxueuses : l'orgueil, la maladroite imitation des grands fut son ridicule. Cet effort pour s'élever, si l'on ne peut y arriver, se traduit par l'emphase, la bouffissure qu'on voit effectivement dans presque tous les hôtels et châteaux du dix-septième siècle, et même dans quelques monuments de cette époque.

Dans l'histoire de l'architecture du commencement du dix-septième siècle, nous sommes abrégé, concis, parce que ses monuments sont en général peu remarquables, insignifiants et qu'ils sont d'une même famille, dont tous les membres se ressemblent invariablement les uns aux autres, à de rares exceptions près. Parmi ces derniers nous citerons la façade de l'église Saint-Étienne de Paris. Commen-

cée en 1517, le chœur ne fut achevé qu'en l'année 1537 ; l'année suivante on termina le bas-côté méridional de la nef et les chapelles dont il est bordé. En 1541 l'œuvre était assez avancé pour qu'on y célébrât la bénédiction des autels. Le jubé ne fut commencé qu'en 1600. En 1610 Marguerite de Valois, première femme de Henri IV, posa la première pierre du grand portail, non terminé en 1624. Ce portail est encore animé du souffle affaibli de la Renaissance et il ne manque pas de pittoresque et d'une certaine élégance. — Le portail de la petite église des carmes déchaussés, à Paris, commencé en 1613, terminé en 1620, est d'un style simple, élégant et châtié, qu'on étudie avec intérêt[1]. — Le portail de Saint-Gervais-et-Protais[2] a été conçu par Salomon de Brosse et exécuté par lui en 1616, dans un style sévère mais non sans vie. Ce portail est composé de trois ordres superposés, le dorique, l'ionique et le corinthien ; les colonnes sont cannelées : son élévation dépasse 49 mètres.

L'œuvre de de Brosse est élégante dans son ensemble comme dans ses détails. Ce portail a de belles proportions, on y voit une grande unité qu'accompagne la convenance des proportions et des formes ; il y a certainement du monumental dans la structure de cette façade. Des niches, des guirlandes, des corniches à denticules complètent la décoration sobre mais élégante de ce portail. — Le palais du Luxembourg[3], à Paris, est une autre œuvre de de Brosse. Il fut élevé pour Marie de Médicis, la veuve de Henri IV ; elle le fit commencer en 1615 et le vit achever en 1620. L'architecte se proposait de rappeler le style du palais Pitti de Florence, mais il ne s'inspira pas de l'œuvre de Brunelleschi, d'une tournure majestueuse, mais seulement de l'architecture de la cour de ce palais, due à l'architecte Ammanati. Cet édifice ne manque pas de grandeur, malgré ses défectuosités. Ses diverses façades forment un contraste qui plaît. L'ordre toscan, avec ses colonnes rustiques au rez-de-chaussée, ne convient pas à un grand palais de la capitale du pays : il pèche du côté de la légèreté et des proportions. Les bossages alternatifs affectés à l'ordre en question et au dorique comme à l'attique, donnent à toute cette composition un aspect de pesanteur. L'architecture de la grande

1. Bâti par le chancelier Séguier, voy. le 3e volume de Tallemant des Réaux, p. 40 ; voy. la façade dans Marot.

2. Blondel, *Architecture française*, t. II.

3. Blondel, t. II.

salle du Palais de justice de Paris est encore une œuvre de de Brosse, qui fut achevée en 1622. De l'ordre dorique, cette salle est d'un style hardi et vraiment cavalier.

Tallement des Réaux rapporte que la marquise de Rambouillet (née en 1583, mariée en 1600 et morte en 1665) aimait les belles choses, qu'elle était une personne habile en toutes choses. Elle fut elle-même l'architecte de l'hôtel de Rambouillet qui était la maison de son père. « Mal satisfaite de tous les dessins qu'on lui faisoit pendant la faveur du maréchal d'Ancre (tué en 1617), car à cette époque on ne savoit que faire une salle à un côté, une chambre à l'autre et un escalier au milieu, dit des Réaux. Un soir donc, après y avoir bien rêvé, elle demanda du papier, en s'écriant : J'ai trouvé le moyen de faire ce que je voulais. » — Le dessin de la marquise fut suivi de point en point. « C'est d'elle qu'on a appris à mettre les escalliers à costé (dans un des angles du fond de la cour), pour avoir une grande suite de chambres, à exhausser les planchers, et à faire des portes et des fenêtres hautes et larges vis-à-vis les unes des autres. Et cela est si vray que la reyne mère, quand elle fit bâtir le Luxembourg, ordonna aux architectes d'aller voir l'hôtel de Rambouillet, et ce soin ne leur fut pas inutile. » Mme de Rambouillet est la première qui s'est avisée de faire peindre une chambre d'une autre couleur que de rouge ou de tanné. — La marquise ne pouvait supporter le feu ni la chaleur, qui la rendaient malade. Elle emprunta aux Espagnols l'invention des alcôves, qui furent dès lors fort en vogue à Paris. « La chambre bleue, dit Sauval, si célèbre dans les œuvres de Voiture, estoit parée d'un ameublement de velours bleu, rehaussé d'or et d'argent[1]. »

Henri II fut le dernier roi qui habita le palais des Tournelles. Après la mort de ce prince, arrivée en 1559 à la suite d'un tournoi qui s'était donné sous les murs de l'enceinte de ce palais du côté de la rue Saint-Antoine, Catherine de Médicis en fit commencer la démolition.

Aujourd'hui, rue Saint-Antoine, l'hôtel de Béthune, situé sur une partie de l'emplacement du palais des Tournelles, existe encore, au moins dans sa cour. Cet hôtel, bâti pour Maximilien de Béthune, duc de Sully, l'ami et le ministre de Henri IV, est l'œuvre de Jean

1. *Les Historiettes* de Tallemant des Réaux, édit. Techener, t. II, 1854, p. 485 à 487.

Androuet du Cerceau[1], qui l'éleva de 1624 à 1630. Il porte le n° 143 de la rue Saint-Antoine. Les trois façades de cette cour ne manquent pas d'élégance, l'architecture en est correcte, richement ornée de sculptures, disposées autour d'une assez vaste cour quadrangulaire. On y voit des génies tenant des casques et des armes diverses; dans les trumeaux sont placées des figures représentant les saisons; il y existe plusieurs étages de fenêtres, décorées de curieux mascarons et de rinceaux. Une des statues de cet hôtel a servi de type à Ingres pour son tableau de la *Source*.

En comparant entre elles les maisons de la première Renaissance qui existent à Orléans, le style de l'hôtel Carnavalet du milieu du seizième siècle et celui de l'hôtel de Sully, on pourra se faire une idée du développement qu'a subi, en déclinant toutefois, l'architecture domestique ou particulière qui, pendant longtemps, a évité la sécheresse et la monotonie de l'architecture monumentale ou officielle.

L'élégante rotonde de la Visitation fut commencée en 1632, par François Mansart, et dédiée à Notre-Dame des Anges en 1634. En 1635 Jacques Lemercier bâtit l'église de la Sorbonne[2], dont le dôme et la façade septentrionale sont comptés au nombre des meilleurs ouvrages de cet architecte. — En 1636 le cardinal Richelieu fit élever par Jacques Lemercier, pour sa résidence ordinaire, l'édifice qui porta d'abord le nom de Palais-Cardinal et qui, depuis plus de deux siècles, est désigné sous celui de Palais-Royal. Dans la seconde cour, à main droite, il reste un corps de logis à petits pilastres doriques dont l'architecture appartient au dix-septième siècle. Quelques proues de navires, sculptées en relief, entre les fenêtres du rez-de-chaussée, rappellent que le cardinal posséda la charge de surintendant général de la navigation. Le portail de l'église de Rueil a pour auteur Lemercier et il est dû à la munificence de Richelieu; il est orné des ordres dorique et ionique; l'église de Rueil date de l'an 1584. Le même architecte construisit l'église des Oratoriens[3] (l'Oratoire aujourd'hui) de 1621 à 1630. En l'année 1624, Louis XIII posa la première pierre de la continuation du Louvre qui consistait dans le grand dôme de l'Horloge, la suite de l'aile occidentale, le pavillon

1. Blondel, *Architecture française*, t. II. — Berty, *Renaissance*.
2. Blondel, t. II.
3. Blondel, t. III.

de l'angle nord-ouest et une partie de l'aile septentrionale. Il y a loin et bien loin de l'architecture de Lemercier à celle de Lescot! — Lemercier donna le dessin de l'église Saint-Roch[1], commencée en 1653. Le portail est de 1736, suivant le projet de Robert de Cotte.

Louis Levau (né en 1612, mort en 1670) est l'auteur, en 1650, de l'hôtel Lambert dans l'île Saint-Louis à Paris. En 1664 Louis XIV ordonna plusieurs agrandissements du château des Tuileries. Le pavillon du centre n'avait été jusqu'alors décoré que de deux ordres, ionique et corinthien; Levau y ajouta le composite et un attique surmonté d'un dôme quadrangulaire. Les deux grands pavillons qui décoraient autrefois les extrémités de la facade, connus sous les noms de pavillons de Flore et de Marsan, étaient grossiers, d'un goût dégénéré ou équivoque; ils étaient décorés brutalement de pilastres cannelés, d'ordre composite, surmontés d'un attique : il y avait beaucoup de baroque dans le goût de Levau, qu'on pouvait facilement remarquer dans la décoration lourde et gigantesque de presque toutes ses œuvres. Ce fut sur ses dessins que, quelques années après sa mort, François d'Orbay, son élève, dirigea les travaux du collège des Quatre-Nations. Levau fut premier architecte de Louis XIV et conserva la direction des bâtiments du roi depuis l'année 1653 jusqu'en 1670, époque de sa mort.

Un troisième architecte en renom au dix-septième siècle fut Pierre Lemuet (né en 1591, mort en 1669). Il acheva l'église du Val-de-Grâce à Paris, depuis le premier entablement jusqu'au sommet de l'édifice. Il en éleva aussi la façade formée des deux ordres corinthien et composite, ainsi que les fenêtres ornées de balustres, séparées par des niches, des colonnes auxquelles on reproche un goût trop mesquin. Enfin Lemuet commença en 1656 l'église Notre-Dame des Victoires (les Petits Pères), que continua Libéral Bruant et qu'acheva Gabriel Leduc. Le portail ne date que de l'année 1739 et fut construit par Cartaud.

De toutes les églises modernes de Paris, Saint-Sulpice est celle dont le plan se rapproche le plus de la disposition des églises du moyen âge. Les travaux furent entrepris en 1646, dirigés successivement par Christophe Gamart, Louis Levau et Daniel Gittard ; ils furent interrompus faute d'argent de 1678 à 1718, repris sous la con-

1. Blondel, t. III.

duite d'Oppenord et enfin terminés en 1749 par Jean Servandoni, peintre décorateur; aussi sa façade occidentale est-elle d'une architecture à effet. La tour méridionale est de 1749, par Maclaurin. Les étages supérieurs de la tour du nord sont de Chalgrin.

Parmi les architectes français de distinction, il faut placer François Blondel, né en 1617, mort en 1686. On lui doit la belle architecture de la porte Saint-Denis à Paris, qui date de l'année 1672 : elle est consacrée, comme arc de triomphe, aux victoires de Louis XIV sur la Hollande et l'Allemagne coalisées. On a de lui un *Cours d'architecture* de 1675, que les jeunes gens qui se destinent à l'architecture feraient bien d'étudier. On a aussi de lui *Fragments d'architecture et dessins des croisées qui décorent les façades du Louvre,* sans date, in-folio; il publia aussi des *Notes sur l'architecture de Savot.* Louis XIV nomma Blondel maréchal de camp, pour ses ouvrages sur l'art militaire. Son cours d'architecture prouve combien Blondel avait étudié son art tant à l'étranger que dans son pays : il est un des hommes qui ont le plus activement contribué à maintenir autant qu'il était alors possible, dans une voie savante sans sécheresse et élégante avec des moyens simples, l'art de bâtir avec goût, sans profusion d'ornements comme sans pastiches.

C'est sous le règne de Louis XIII que commença une nouvelle mode. La noblesse et la robe élevèrent un grand nombre de vastes et somptueuses maisons particulières qu'on nomma hôtels : une quantité de gentilshommes de la province la quittèrent pour venir habiter Paris où l'on était près de la cour.

Un nombre considérable de monuments français ont disparu. Heureusement il existe un ouvrage où on en retrouve une quantité précieuse pour l'histoire de l'architecture. Il ne se limite pas seulement aux grands édifices publics, on y voit encore les plans, les coupes, les élévations et les détails des hôtels les plus remarquables tant à Paris qu'ailleurs. Ce livre donne la date de ces habitations particulières, ainsi que le nom des architectes qui en ont été les auteurs[1].

1. L'ouvrage dont nous parlons a pour titre :
Architecture françoise ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris, ainsi que les châteaux et maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes et mesurés exactement sur les lieux. Avec la description de ces édifices

Nous pensons qu'il n'est pas sans quelque utilité de reproduire les préceptes sur la composition architecturale des façades que J.-F. Blondel a publiés dans son *Cours d'architecture civile*. On y trouvera des observations qui peuvent encore de nos jours guider les jeunes architectes dans la composition des bâtiments divers qu'ils seront appelés à élever plus tard dans l'exercice de leur profession. A la vérité, les temps sont changés depuis cent ans : mais il existe certains principes qui ne vieillissent pas.

Voici les préceptes de J.-F. Blondel :

« Les hôtels sont des bâtiments élevés dans les villes capitales, et où les grands seigneurs font habituellement leur résidence : le caractère de leur décoration exige une beauté assortie à la naissance des personnes titrées qui doivent les habiter. De la diversité des rangs et de la dignité des sujets du prince doivent naître nécessairement les différents caractères qu'il convient de donner à chacun de ces édifices. Le rang du propriétaire est donc la source où l'architecte doit puiser le genre de sa décoration. Par exemple, la résidence destinée à l'un des héritiers du trône, celle d'un premier ministre, celle d'un chancelier de France, peuvent s'annoncer différemment; elles doivent comporter un certain degré de magnificence, qui, comparé avec les décorations de la demeure des lieutenants généraux, des dignitaires ecclésiastiques et des présidents en cour souveraine, doit offrir aux yeux des étrangers et des citoyens l'image des différents ordres d'un Etat policé.

Les premières de ces habitations doivent tenir de la dignité des palais de la deuxième classe, et les deuxièmes être moins somptueuses. On doit remarquer dans la disposition générale de celles-là à peu près le caractère que nous avons désigné pour la demeure des souverains; dans celles-ci un style plus simple, mais toujours noble, toujours intéressant. Lorsqu'il s'agira de la demeure d'un des chefs des armées du prince, on devra affecter, dans les dehors, un caractère

et des dissertations utiles et intéressantes sur chaque espèce de bâtiment. Par Jacques-François Blondel. Paris, 1752 à 1756, 4 volumes in-folio.

J.-F. Blondel était né en 1705, il est mort en 1774. Cet architecte a encore publié en 1771 un Cours d'architecture civile, en 9 volumes in-8°, qui mérite d'être consulté. Il avait été choisi pour écrire l'article Architecture dans l'*Encyclopédie*.

Quant aux monuments du seizième siècle, du Cerceau nous en a conservé bon nombre dans son inestimable livre : *Les plus excellens bastimens de France*, en deux volumes, le premier de 1576, le second de 1579. In-folio.

martial, indiqué par des corps rectilignes, par des pleins égaux aux vides, et par une ordonnance qui, puisée dans l'ordre dorique, rappelle au spectateur la valeur du héros qui doit l'habiter. Pour la demeure du prélat, on peut faire choix de l'ordre ionique qui, moins sévère que le dorique, n'en annonce pas moins la décence qui doit présider dans la demeure des principaux ministres de l'Église. Enfin pour l'habitation d'un premier magistrat, on pourrait saisir, dans l'ordonnance composite, sa double application, moyenne et délicate, assez propre, selon nous, à indiquer les différentes fonctions relatives à ce genre de dignité. Ce n'est pas que l'ordre dorique ne puisse convenir également à ces diverses habitations; mais indépendamment que l'architecte est obligé de varier ses productions, il faut aussi que l'esprit de convenance se trouve assorti aux différents motifs qui lui font mettre la main à l'œuvre. Il convient surtout, dans ces derniers hôtels, qu'il se garde d'imiter l'opulence fastueuse, qui n'est admissible que dans les palais des rois : l'intérieur des appartements des hôtels dont nous parlons devant être moins vaste, la hauteur de leurs planchers doit nécessairement aussi produire dans les dehors beaucoup moins d'élévation ; il suit de là que, si l'on voulait, pour éviter une architecture d'un trop petit module, qui distinguerait chaque étage, employer un ordre colossal qui en embrasserait plusieurs, on risquerait peut-être de faire parade de l'abus de l'art, au lieu de ses préceptes, par la raison que la décoration extérieure doit annoncer l'usage et la destination des dedans du bâtiment. Il faut aussi prendre garde, dans ces demeures, de faire un trop fréquent usage de la peinture, de la sculpture, de la dorure, etc., les ornements, comme nous l'avons remarqué plus haut, ne devant jamais caractériser seuls l'ordonnance des bâtiments, mais seulement embellir et symboliser l'architecture.

Passons aux bâtiments particuliers, sous le nom desquels on comprend différentes habitations élevées dans les cités, les unes pour les riches particuliers, les autres pour la résidence des négociants, et les dernières enfin, bâties pour les commerçants et où ils tiennent leurs manufactures, leurs magasins, leurs ateliers, etc.

DES BATIMENTS A L'USAGE DES RICHES PARTICULIERS.

La décoration des bâtiments des riches particuliers doit avoir un caractère qui ne tienne ni de la beauté des hôtels, ni de la simplicité qu'on doit observer dans les maisons subalternes; nous croyons que les ordres d'architecture ne devraient jamais y être employés; ordinairement ils n'y occasionnent que de petites parties et ne servent qu'à faire disparaître le vrai genre de la beauté de leur aspect extérieur.

Le bâtiment de M. Janvry, rue de Varennes, faubourg Saint-Germain, celui qui fut anciennement bâti, rue des Bons-Enfants, pour M. Argenson, alors chancelier de M. le duc d'Orléans et restauré aujourd'hui avec peut-être trop de faste pour son étendue; celui que fit élever M. Perrin de Moras, près les Invalides, à présent la résidence de M. le maréchal de Biron; enfin les hôtels de Feuquières et de Montbason, faubourg Saint-Honoré, habités actuellement par des personnes de la plus haute finance, n'ont point d'ordres dans leurs façades et ne passent pas moins pour de belles habitations exécutées sur les dessins des plus célèbres architectes de nos jours. Il est vrai que depuis trente ans on a employé les ordres à quantité d'autres maisons du même genre; mais qu'on y réfléchisse, celles-ci ont-elles l'avantage sur celles-là? Et quelles sont celles qui doivent paraître le mieux assorties au motif qui les a fait ériger? Qu'on examine dans l'architecture françoise la décoration des bâtiments que nous venons d'applaudir, avec la plus grande partie de ceux que nous hésitons de citer : dans les premiers, on observera une certaine simplicité louable à beaucoup d'égards; dans les autres, on aperçoit à la vérité plusieurs petits ordres, colonnes ou pilastres de 18 ou 20 pouces de diamètre, mais qui n'offrent guère que des pénétrations, des mutilations et de trop petits objets, qu'on cherche à la vérité à éviter de nos jours : mais on tombe peut-être dans un autre excès, en employant partout les ordres et en leur donnant un air colossal qui anéantit le plus souvent le reste de l'ordonnance : excès, nous le répétons, dont on reviendra vraisemblablement, lorsqu'une fois nos jeunes architectes seront bien persuadés que le premier mérite de l'art est la convenance qu'on doit observer dans chaque espèce de production et que le seul moyen de l'appliquer à toute rigueur est

d'assigner à chaque édifice le véritable caractère qui lui convient. Nous estimons que le style le plus convenable pour la décoration extérieure des bâtiments dont nous parlons doit être puisé dans l'expression composite et, qu'une fois choisie, elle doit être communiquée à la proportion, à la forme et à la richesse des portes, des croisées, des trumeaux, des encoignures, des écoinçons et généralement à tous les membres d'architecture, aussi bien qu'aux ornements de sculpture lorsque la nécessité le requiert, ce qui peut arriver quelquefois quoique, selon nous, il ne s'agisse pas, dans l'ordonnance de ces sortes de façades, d'employer les colonnes ou pilastres composites proprement dits, mais seulement l'expression du caractère moyen et délicat attribué à cet ordre.

DES BATIMENTS ÉLEVÉS POUR LA DEMEURE DES NÉGOCIANTS

Les demeures des négociants ne devraient présenter dans les dehors de leurs façades que l'expression ionique ; ces sortes de bâtiments devant différer des précédents, comme nous avons remarqué que les hôtels devaient différer des palais dont il a été parlé au commencement de ce chapitre. Ici l'architecture doit, pour ainsi dire, faire tous les frais de la décoration, du moins doit-on n'y admettre des ornements qu'avec beaucoup de modération, la perfection de la main-d'œuvre, la symétrie dans les corps respectifs et l'art de profiler, sont les seules ressources qu'il faille employer et qui doivent avoir la préférence sur toutes les beautés d'agrément destinées à embellir la résidence des grands.

La façade d'une maison particulière rue Saint-Martin, près la fontaine Maubuée ; plusieurs autres rue Saint-Thomas du Louvre et dans la rue du Regard derrière le Luxembourg, sont exécutées dans le genre que nous désirons. Nous citons ici ces différentes façades pour que nos élèves, en les allant examiner, parviennent à se persuader combien il est essentiel d'assortir le style de leur architecture, à raison des différentes entreprises qui peuvent leur être confiées un jour : nous les invitons aussi à se ressouvenir que la plupart de ces productions simples ont été élevées sur les dessins de nos architectes de première classe ; qu'elles sont approuvées, parce qu'ils n'y ont mis que le génie propre à la chose ; différents en cela de quantité

d'autres bâtiments particuliers où, pour avoir négligé la convenance qui leur était propre, l'architecte semble avoir voulu, contre la raison et souvent contre le gré du propriétaire, nous offrir plutôt un avant-corps ou un pavillon de trois ou de cinq croisées qui, par leur richesse indiscrète, devaient appartenir à la façade de quelque palais ou d'une belle maison de plaisance. Quelle inconséquence ! et combien de tels exemples ne deviennent-ils pas dangereux pour les élèves non encore expérimentés ! Passons à présent aux maisons destinées pour les commerçants ; elles doivent montrer encore moins de prétention dans l'ordonnance de leurs façades.

DES BATIMENTS DESTINÉS POUR L'HABITATION DES COMMERÇANTS.

Les bâtiments les moins importants, quant à leur décoration, sont, sans contredit, ceux destinés à l'habitation des commerçants ; néanmoins ils doivent avoir leur caractère particulier et une plus ou moins grande simplicité, à raison des différents quartiers où ils se trouvent élevés, aussi bien qu'une disposition intérieure assortie aux diverses professions des personnes qui les font bâtir ; beaucoup de solidité, une économie louable, des corps de logis distribués convenablement, et pour le logement du maître et pour les magasins où l'on doit déposer les marchandises, ou pour les ateliers destinés à la main-d'œuvre ; enfin des cours principales, d'autres destinées pour le service journalier, sont autant d'objets qu'il faut avoir en vue dans la composition d'un tel bâtiment. Un architecte attentif doit faire en sorte néanmoins, lorsque ces édifices de la dernière classe se trouvent placés dans le quartier le plus intéressant d'une cité et qu'ils avoisinent quelque édifice de marque, de s'attacher à rendre leur ordonnance extérieure le moins triviale qu'il est possible, afin d'éviter une disparité choquante qui ne se remarque que trop ordinairement dans les rues des grandes capitales : ce n'est pas que nous exigions une symétrie absolue entre un bâtiment de ce genre et un bâtiment d'une autre espèce ; mais du moins prévenus qu'ils se trouvent répandus en bien plus grand nombre dans nos cités, cette raison seule doit nous porter à faire en sorte que leur esprit n'ait rien de rebutant. Il serait donc intéressant que les architectes choisis pour en donner les projets fussent des hommes d'un mérite reconnu et

d'excellents citoyens. Une maison sise rue des Mauvaises-Paroles, près de la vieille poste, une autre cul-de-sac du Coq, etc., sont peut-être des exemples à citer pour ce genre. Persuadés de ce que nous avançons, nous prendrons soin, dans la suite de ce cours, de donner les dessins exécutés par leurs ordonnateurs. Quoique ces dessins soient simples, il est peut-être plus essentiel de les offrir à nos élèves que tout ce que nous présentent la plupart des gravures dont Paris abonde : compositions arbitraires, incorrectes et souvent mal entendues, qui toutefois ne sont que trop exactement imitées par les hommes médiocres; ce qui détourne le plus grand nombre de nos disciples de la route qu'ils devraient tenir pour observer, dans ces genres de productions, la vraie simplicité, l'esprit de convenance et le raisonnement de l'art.

Au nombre des architectes de génie de la Renaissance, postérieurs à l'école primitive et pittoresque, décorative et indépendante, il faut ranger François Mansart, artiste d'un goût pur, élevé, original, doué d'un grand talent architectural. Son style est sévère, simple, élégant. Il a conçu ses façades en employant une agréable et grande sobriété de détails et beaucoup d'étude dans les profils. Il avait au suprême degré le don de se servir de l'ornementation avec mesure, avec sagesse, en ne la plaçant que là où elle devait concourir à animer et donner de la vie à l'œuvre. Quand il l'appelait à son secours, il la concevait avec une remarquable finesse de dessin et de conception. Dans ses compositions, chaque chose est raisonnée et à sa place, et elles ont toujours une magnificence qui ne fut pas atteinte par ses confrères contemporains Sa tendance était un retour à l'antiquité classique, et sans connaître à fond l'architecture romaine, il s'en approche avec un goût épuré et en s'astreignant au climat et aux mœurs de l'époque. Une partie de ses œuvres est détruite ; celles qui subsistent sont disséminées et n'ont pas eu la chance d'être rassemblées et publiées. On trouve dans les archives des monuments historiques une splendide reproduction de l'aile qu'il ajouta en 1635 au château de Blois, commandée à F. Mansart par Gaston de France, duc d'Orléans, frère de Louis XIV.

A la fin du seizième siècle et dans les premières cinquante années du dix-septième siècle, l'architecture française a pris une direction

qui témoigne d'une décadence relative et qui naturellement lui fut désastreuse, surtout par un appauvrissement sensible. Le style s'atrophia, il devint mesquin tout en visant au pompeux, ce qui accéléra la décadance dont il ne s'est pas relevé depuis. Alors aussi l'ornementation est placée arbitrairement, elle est illogique; le style en général penche de plus en plus au goût dépravé, et prépare la venue de l'abâtardissement qu'il déploie avec usure depuis le milieu du dix-septième siècle jusqu'à nos jours, l'Académie des beaux-arts contribuant avec puissance à cette chute du goût.

Mansart avait étudié son art sous Germain Gautier, son oncle, architecte du roi, et ses premiers ouvrages furent, en 1620, la restauration de l'hôtel de Toulouse (qui a fait place à la Banque), où il construisit une galerie appelée la Galerie dorée, de 40 mètres de longueur sur 7 de largeur; ensuite le portail de l'église des Feuillants, entre la rue Saint-Honoré et le jardin des Tuileries [1], édifice aujourd'hui détruit; le château de Berny, celui de Balleroi en Normandie et une partie de celui de Choisy-le-Roi; on a encore de lui l'église des Filles Sainte-Marie, à l'extrémité de la rue Saint-Antoine à Paris, et qui date de 1632. Mansart est l'auteur du château de Maisons, à quatre lieues de Paris [2], qu'il bâtit pour René de Longueil, surintendant des finances; point d'architecture plus élégante que celle de ce château. Il fut encore chargé en 1653, par la reine Anne d'Autriche, d'élever le Val-de-Grâce [3], comme monument de sa piété : c'était après la victoire sur la Fronde. Mais toujours mécontent de ce qu'il érigeait, il exigea souvent qu'on abattît ce qu'il avait élevé, dit-on; on fit craindre à la reine qu'il ne fît de même au Val-de-Grâce; la reine lui enleva les travaux, dont d'autres architectes furent chargés : Gabriel le Duc le termina. Le portail de l'église des Minimes, qui n'existe plus, fut le dernier ouvrage de F. Mansart.

F. Mansart est un des architectes dont les productions font le plus d'honneur au règne de Louis XIV; né en 1598, il mourut en 1666. Il ne faut pas le confondre avec son neveu Jules Hardouin Mansart, plutôt constructeur habile qu'architecte artiste. On trouvera dans l'œuvre de Jean Marot la reproduction de la plupart des

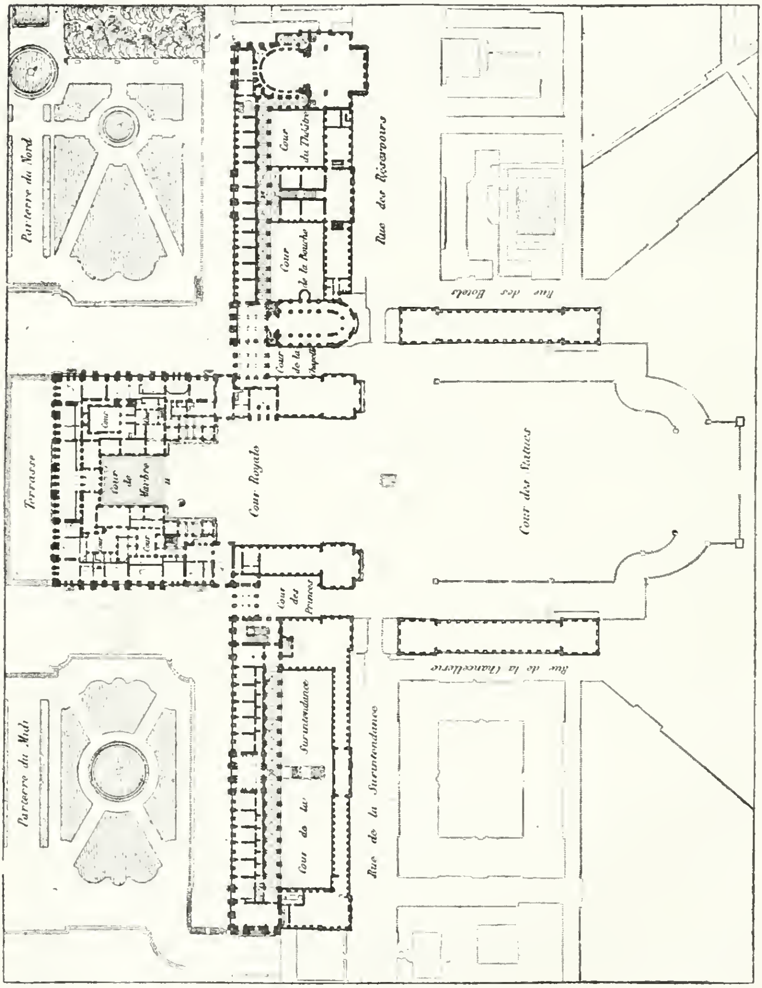
1. Détruit sous le premier empire.

2. Voyez la belle reproduction de ce château dans les *Archives des monuments historiques*.

3. Blondel, t. II.

œuvres de F. Mansart. C'est aussi lui qui a inventé cette couverture brisée qui a été nommée toit à la Mansart (mansarde).

L'innovation de placer des glaces sur les cheminées au lieu de



37. — Plan du rez-de-chaussée du palais de Versailles.

tableaux ou de bas-reliefs est, dit-on, due à Mansart; d'autres l'attribuent à Pierre Bullet et à Robert de Cotte; toutefois l'art exercé par ces deux architectes donne une faible idée de leur imagination, de leur esprit inventif.

Malgré son immense étendue, le château de Versailles[1], commencé en 1660, a un aspect monotone qui est loin d'émouvoir le spectateur, car son architecture est sans vie, froide, insipide et du style romain classique, privée de ce qui donne du mouvement, de la richesse et produit de la satisfaction à l'homme de goût. Œuvre d'un homme habile, elle ne témoigne pas en faveur de l'abondance de son imagination : elle surprend seulement par sa grande étendue. Les facultés de Jules Hardouin Mansart ne répondirent pas à la tâche qui lui était imposée. Le goût de la décoration extérieure est en général étique, frivole et abonde en défauts réels. Il ne faut pas confondre Jules Mansart, né en 1645, avec son oncle François Mansart, auquel il est infiniment inférieur.

Les travaux du palais étaient assez avancés en l'année 1664, pour que la partie faisant face au parc fût terminée et même habitable. A cette date Louis XIV y donna une fête à la reine soi-disant, mais qui était en réalité destinée à la glorification de la belle la Vallière. A cette époque l'ensemble de l'édifice formait une masse carrée, assez imposante et dépourvue encore de tous les bâtiments accessoires. Ensuite les deux ailes latérales sur la cour furent élevées, et enfin les gigantesques ailes vers le parc furent construites et terminées en 1680.

La longueur totale du château de Versailles, du côté des jardins, est de 432 mètres[2]; sa hauteur est de 34 mètres ; le pavillon central seul, faisant avant-corps, a 100 mètres d'étendue. L'architecture du rez-de-chaussée est fort simple, l'étage est décoré de l'ordre ionique et surmonté d'un étage de petite élévation, avec balustrade de couronnement[3].

1. Blondel, t. IV.

2. La longueur totale des Tuileries, depuis la rue de Rivoli jusqu'au quai était de 334 mètres.

3. Le développement et la métamorphose de la cour sous Louis XIV sont si intimement liés à l'origine du palais de Versailles, qu'ils peuvent être ramenés à une idée unique qui mûrit comme idéal dans l'esprit de ce prince. Cette idée consistait à donner un caractère indépendant et essentiel à la monarchie, ébranlée par l'esprit de parti et les guerres civiles, et qui en était encore menacée. Elle consistait ensuite à donner une base solide à la monarchie, une dignité qui devait la placer au-dessus des caprices du hasard, l'élever hors de l'atteinte de l'inconstance de la faveur populaire et, en outre, la garantir contre les empiètements de l'esprit de domination des factions dans l'État.

Le vieil édifice féodal était démoli et ses dernières ruines n'étaient que des sou-

D'après les recherches et les calculs les moins hypothétiques, Louis XIV dépensa à Versailles environ 171 millions de livres, valeur d'aujourd'hui. La guerre avec la ligue d'Augsbourg, commencée en 1683 et qui dura jusqu'à la paix de Ryswick en 1697, interrompit le goût des bâtisses de Louis XIV qu'il abandonna pour le moment.

tiens aussi faibles du trône que mauvais débris pour, à la longue, soutenir l'œuvre en question. Louis XIV crut trouver les nouveaux éléments d'édification dans la puissance autocratique et par conséquent indépendante, dans l'élévation, l'éclat et la magnificence de la monarchie. Il voulait qu'à l'avenir, on ne reconnût, en dehors de la volonté du monarque, aucune loi à l'exception de l'empire de la fatalité sur l'impuissance humaine : il voulait qu'on ne reconnût aucune limite à sa volonté, ne se courbant pas devant les puissances de ce monde ; la tête diadémisée ne devait fléchir, prosternée humblement dans la poussière, que devant le seul maître qui gouverne l'univers.

Louis XIV voulait laisser aux générations futures un monument qui devait lui survivre, survivre à sa gloire personnelle, comme un témoignage pour toutes les générations futures. Versailles appartient à l'histoire universelle, quoique son nom, son nom significatif, au moins, se perde dans les annales infinies où les États et les peuples ont déposé les alternatives du mouvement de leurs destinées. Les alternatives du mouvement dans l'existence des nations, mais non l'uniformité monotone, inanimée des cours, parquées dans les étroites limites d'un château royal et obéissant aux formes altières du cérémonial — tout cela n'est point du domaine dans lequel l'humanité mesure les époques de son histoire. Cependant la cour de Louis XIV à Versailles a été un fait particulier qui ne constitue pas en lui-même une époque, mais qui ne fait que la caractériser. Cette cour n'a point eu son modèle dans la résidence chevaleresque du bon Henri IV ni dans l'économie domestique du faible Louis XIII.

La cour de Louis XIV, à Versailles, a été conservée pour certaines époques, comme type et patron de la manifestation extérieure de la majesté royale, comme l'ont été également ses palais et ses jardins, qui n'atteignirent que rarement à l'étendue et à la richesse, imitées de celles de Versailles, palais et jardins pris comme modèles dans presque toutes les parties de l'Europe pour les résidences royales. Les cours ont eu leur époque de naissance, de fleuraison et de décadence. C'est à Saint-Germain, habité par le roi, que s'assemblait la noblesse française ; mais le château devint trop étroit pour le but que se proposait Louis XIV, le déploiement de la magnificence qu'il voulait étaler aux yeux de l'Europe. Il choisit le petit pavillon de chasse de son père, pour savourer en secret son mystérieux amour pour la belle la Vallière.

L'augmentation du personnel de la cour à certaines époques, avec les fêtes splendides que donnait le roi, obligèrent à des additions, des agrandissements considérables qui, pour le service, la commodité des habitants, demandaient des cours entre les bâtiments.

Le tracé des jardins du palais de Versailles est dû au talent d'André Le Nôtre, né à Paris en 1613. Il était contrôleur général des bâtiments du roi, élève de Simon Vouet et ami intime de Ch. Lebrun. Son père était surintendant des jardins des Tuileries.

De la Quintinie fut chargé des jardins de rapport, c'est-à-dire des arbres fruitiers et des potagers. Le Nôtre fut aussi l'auteur de l'admirable terrasse de Saint-Germain.

La chapelle du château de Versailles fut commencée en 1699 d'après le projet de J. H. Mansart et terminée en 1710. Dans son *Temple du Goût* Voltaire a apprécié ce monument à sa juste valeur :

> Il n'a rien des défauts pompeux,
> De la chapelle de Versailles,
> Ce colifichet fastueux,
> Qui du peuple éblouit les yeux,
> Et dont le connaisseur se raille.

Mansart a encore construit, en 1679, l'église des Récollets et en 1634 celle de Notre-Dame, rue de la Paroisse, également à Versailles. Le portail de l'église Notre-Dame est décoré d'un ordre dorique qui porte quatre colonnes ioniques couronnées d'un fronton. Les deux campaniles placés aux angles sont de ce dernier ordre et moins élevés que le dôme qui répond au milieu de la croisée ou intersection. L'intérieur de l'église présente un ordre dorique denticulaire. A côté de la chapelle du Saint-Sacrement est un grand édifice que Louis XIV fit construire pour les pères missionnaires de Saint-Lazare; cet édifice est également de J. H. Mansart.

J. H. Mansart fut encore l'architecte des châteaux de Marly, aujourd'hui détruit, et du grand Trianon, celui de Clagny, également détruit[1], la maison de Saint-Cyr, les châteaux de Vanves près Paris, de Dampierre, bâti autrefois par Charles de Lorraine, cardinal-archevêque de Reims (mort en 1574); ce dernier ne fut qu'embelli, restauré et augmenté par Mansart; enfin le château de Lunéville, qui appartenait au duc de Lorraine. A Paris cet architecte a construit le dôme de l'hôtel des Invalides [2] en continuant les travaux déjà exécutés par Libéral Bruant. Le dôme ne manque pas d'une certaine élégance, mais écrase la façade de L. Bruant trop peu étendue et trop basse; ensuite le dôme paraît s'élever immédiatement au-dessus du portail; mais on est obligé d'avouer que l'ensemble est triste et lourd. A l'époque où Mansart dirigeait les travaux des Invalides, sir Christopher Wren construisait à Londres l'église Saint-Paul. Les places Vendôme et des Victoires sont encore dues à Mansart. Il est rare qu'un architecte ait eu l'avantage d'être chargé d'aussi vastes et

1. Bâti pour Mme de Montespan; voyez *les Plans, profils, etc. du château de Clagny*, par Michel Hardouin.
2. Blondel, t. Ier.

d'aussi nombreux travaux. Au milieu du dix-septième siècle arriva une époque qu'on pourrait appeler l'*avènement des pierres*. La France s'entoura d'une ceinture de trois cents forteresses, on bâtit par tout le royaume ; mais le style de l'architecture ne fit qu'y perdre. Louis XIV, d'un esprit théâtral, inconscient du vrai beau, demandait plutôt la quantité que la qualité. Tout à sa cour se faisait par l'intrigue et la protection des maîtresses royales, qui, même en favorisant les arts, les ont abâtardis. Les folies de ce roi ont en grande partie préparé et amené la Révolution française : les arts en subirent dès le grand règne, comme nous le disions, les funestes influences des favorites.

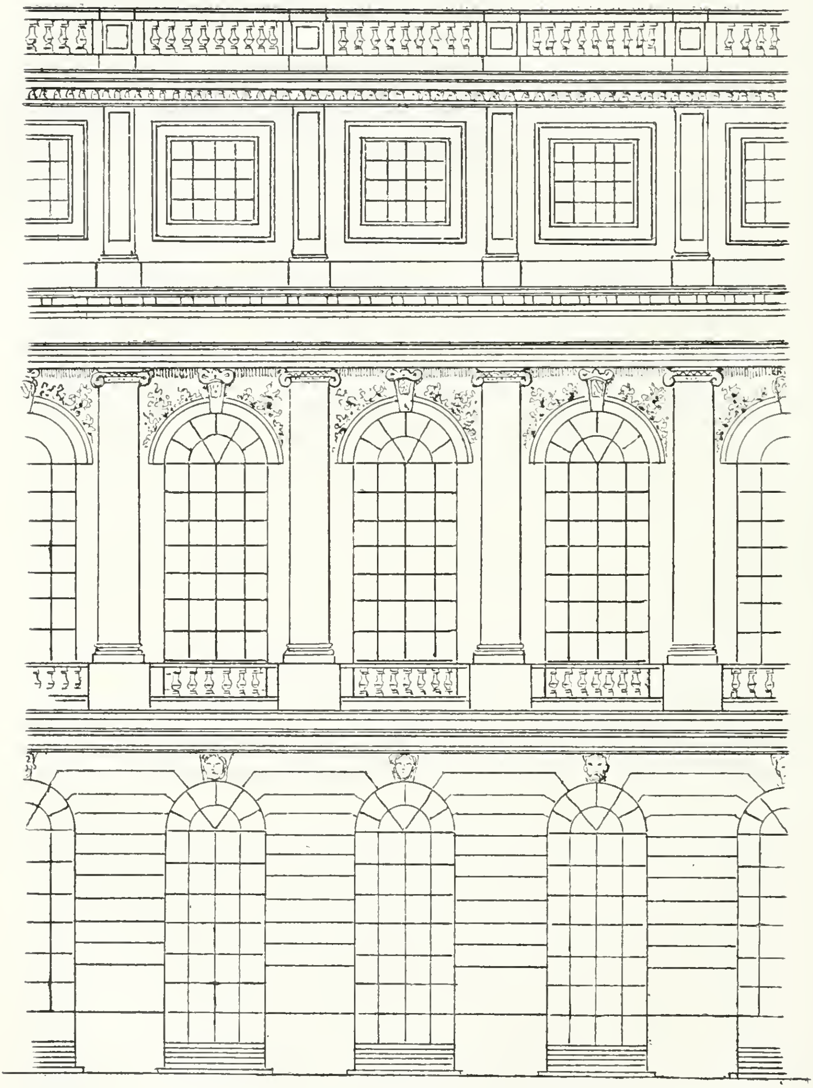
CHAPITRE XI

RÈGNE DE LOUIS XIV.

Le règne de Louis XIV, analysé et examiné avec impartialité et indépendance, diffère de ce que beaucoup d'historiens en ont fait. On y voit, à côté d'une grandeur boursouflée et bourgeoise, une petitesse réelle, des mesquineries infinies, des immoralités irritantes, des vices effrontés commis insolemment à la face du public, les choses les plus sacrées prostituées de la manière la plus ignoble, la plus basse, les choses les plus viles honorées et sanctifiées par l'État et l'Église, la morale la plus vulgaire foulée aux pieds, la licence la plus effrénée érigée en règle de conduite par la cour.

Il ne pouvait en être autrement sous le règne d'un roi que l'esprit dominateur de sa mère, Anne d'Autriche, l'ambition du cardinal Mazarin, avaient laissé croupir au plus bas degré de la culture intellectuelle pendant sa jeunesse. Il avait fréquenté les salons de la comtesse de Soissons (Olympe Mancini), seconde nièce du cardinal Mazarin : il y avait formé son esprit, son caractère et même ses mœurs. Il y avait acquis cette affabilité extérieure de manières et ce penchant pour la galanterie qu'il alliait à la majesté royale et à ses dévotions automatiques. Ce fut dans la société de la comtesse de Soissons que Louis XIV, enveloppé dans les intrigues et les petites aventures, conçut ce dégoût invincible qu'il montra plus tard pour tout ce qui se faisait remarquer par le génie, le talent, les sentiments et l'instruction, et ce qui, par conséquent, pouvait aussi menacer de l'éclipser. « Malheureux dans ses choix, aimant les sots, souffrant les talents, craignant l'esprit, » c'est sous ces traits que Montesquieu nous peint Louis XIV. Ce roi était par-dessus tout orgueilleux. C'était un prince sans instruction, sans jugement naturel, sans idée

des devoirs d'un souverain, sans maximes gouvernementales vraies



38. — Façade du palais de Versailles.

et nobles; il était de plus livré aux prêtres, docile à leur volonté et craintif parce qu'il était superstitieux et bigot par ignorance. Réunis-

sant en lui au plus haut degré tous les vices d'un satrape oriental sans en avoir les qualités et l'esprit pratique, il était l'esclave de femmes légères et capricieuses, qui ont beaucoup contribué à démoraliser et à ruiner la France en y faisant reprendre le cagotisme et la tartuferie. A force de se voir adoré par de vils courtisans, et surtout à force de s'adorer lui-même dans l'auréole trompeuse de sa fausse et fade grandeur, Louis XIV se crut un dieu et il prit sa volonté capricieuse pour une loi naturelle sous laquelle tout mortel de son royaume devait fléchir le genou[1].

Un contemporain de Louis, le marquis de la Fare, dit de ce roi, après la paix de Nimègue : « Imitateur des rois d'Asie, le seul esclavage lui plut ; il négligea le mérite, ses ministres ne songèrent plus à lui dire la vérité, mais à le flatter et à lui plaire. Il rapporta tout à sa personne ; rien ne se fit par rapport au bien de l'État. » Saint-Pierre le juge encore plus sévèrement : « Il se gouvernait comme s'il eût adopté à l'égard de ses voisins et de ses sujets la maxime d'un célèbre tyran : Qu'ils me haïssent pourvu qu'ils me craignent, *Oderint dum metuant*. Comme la moindre résistance le blessait profondément, il sacrifiait tout au plaisir de se venger et de montrer au public qu'il était redoutable. »

On a prétendu que les arts et les lettres ne brillèrent sous son règne que parce qu'ils étaient magnifiquement protégés par le roi. Éblouis par les panégyriques plus pompeux que vrais des admirateurs intéressés de ce prince, on n'a tenu aucun compte des grands et nombreux travaux de tous genres de l'intelligence pendant le seizième siècle, le siècle de la Renaissance, époque de réaction, de tourmentes, d'ébullition et de régénération, et qu'il devait nécessairement arriver une époque qui récolterait magnifiquement des travaux de l'esprit et de la raison du siècle qui vit naître le premier grand homme du siècle de Louis XIV, et que depuis François Ier, véritable époque de la Renaissance des arts et des lettres, ils n'ont éprouvé depuis jusqu'à Louis XIII ni éclipse, ni lacunes.

1. Louis XIV dansait même sur le théâtre jusqu'à ce que parût le *Britannicus* de Racine (de 1669). Alors le roi ne voulut plus rien avoir de commun avec Néron.

> Pour toute ambition, pour vertu singulière,
> Il excelle à conduire un char dans la carrière ;
> A disputer des prix indignes de ses mains,
> A se donner lui-même en spectacle aux Romains.

Sous Louis XIV, la liberté que la Renaissance avait rendue à l'intelligence fut en partie de nouveau confisquée au profit du despotisme et, par la recrudescence des idées rétrogrades, au profit du jésuitisme, cette plaie sociale.

Il est dans le caractère de l'autocratie de tout vouloir savoir. Sous Louis XIV il y eut une nouvelle administration de la police; il ne s'agissait pas de la sécurité publique, mais d'un développement de la force destinée à augmenter la passion de gouverner, et de pénétrer dans le mystère et le for intérieur de ses sujets. Il y a trois sortes de police : celle pour la sécurité et la prospérité de tous, deuxièmement celle qui aide à exécuter les décisions du pouvoir, et enfin celle pour satisfaire la curiosité autocratique. L'établissement d'un lieutenant général de police à Paris en 1667, un lieutenant de police auprès de chaque parlement, créé en 1699, ne contentèrent pas encore Louis XIV; Louvois viola le secret des lettres.

Sous le troisième Bourbon les arts et les lettres, de nationaux qu'ils avaient été auparavant, prirent un caractère de soumission monarchique et d'une monotonie fatigante. Ils dépendaient entièrement de l'approbation de la cour, qui avec les salons de la haute société en déterminait le fond et la forme. L'orgueilleux monarque imposa en toute occasion la mesquinerie de son goût et la petitesse réelle de son esprit. Les arts devinrent courtisans, par conséquent faux et trompeurs : tout fut taillé sur un patron uniforme, comme stéréotypé. Tout n'étant que vanité et orgueil chez Louis XIV, il voulait aussi que la grandeur et la magnificence de ses palais et châteaux répondissent à l'idée qu'il se faisait de la majesté royale. Pour satisfaire à sa passion effrénée de la bâtisse, il sacrifia des sommes immenses, ce qui amena la perturbation dans les finances, des désordres dans l'État, et par voie de conséquence, la Révolution de 1789.

L'indépendance du génie, la liberté de l'imagination amorties, un patron royal offert comme modèle, comme type, fut servilement imité et reproduit partout et toujours. Louis XIV régna pendant soixante-douze ans, qui amenèrent la monotonie; les arts déchurent; d'élégants qu'ils avaient encore été sous Henri IV et au commencement du règne de Louis XIII, ils devinrent froids et dégénérèrent en pastiches; ils manquèrent de fond et d'originalité. Le génie de l'architecture s'était cependant maintenu chez un petit nombre d'hommes d'un talent réel, réservés et voués à la culture de leur art et ennemis

de l'intrigue, du savoir-faire vulgaire. Aussi n'édifièrent-ils que peu de monuments publics, tandis que les architectes superficiels, les constructeurs sans talent maniant de main de maître leur mise en scène, accaparaient l'édification des projets que le roi ou le pouvoir faisait exécuter. Jamais le monopole en toutes choses ne fut concédé avec autant d'arbitraire : le choix des artistes sous Louis XIV était, sous ce rapport, l'antipode de ce qu'il avait été sous François Ier. C'est que Louis XIV, malgré sa présomption, sa soi-disant royale étiquette, était néanmoins d'un certain vulgaire et plat en fait de goût[1].

En 1619 naquit à Paris un artiste d'un grand talent. Charles Le Brun était un peintre d'un esprit puissant et ample qui sut s'étendre sur tous les genres de peintures, la fable, l'allégorie, l'histoire et le portrait. Son imagination était vive, il avait une grande puissance dans l'expression des passions qu'il voulait reproduire, mais il adopta un type unique dans ses physionomis. Il possédait une richesse intarissable dans l'art de composer ; quoiqu'il fût surchargé de travaux et qu'il ne prît pas le temps de développer complètement et d'achever tout à fait la création un peu rude de son génie pour l'amener à un ensemble parfait, ce qui le fit tomber dans le maniéré, son regard fut néanmoins toujours fixé sur la nature qu'il reprodui-

1. Il est assez remarquable que la décadence de la riche et pittoresque langue française de l'époque de la Renaissance, telle que l'écrivait Rabelais et tant d'autres, est contemporaine de l'indigente architecture du règne de Louis XIV. Ce roi croyait avoir son entrée au ciel en se soumettant docilement aux sujétions de ses confesseurs, et ce qu'il faisait en faveur de Dieu, les horreurs exercées envers les protestants, par exemple, comme rachat de ses immoralités galantes et de ses crimes ; les évêques, les écrivains catholiques furent obligés de purger la langue des expressions viriles, positives, substantielles, expressions des réalités accessibles à l'intelligence humaine par les sens, l'observation et l'expérience, afin d'exposer leurs doctrines, sans fond, sans corps, flottant dans le vide, tandis que cette langue épiscopale, jésuitique ne retraçait que de pauvres doctrines creuses, des légendes inventées quelques siècles auparavant, réputées sacrées dans l'intérêt de l'association ecclésiastique, nommée Église par le catholicisme. Par la pauvreté qui s'empara de notre langue du fait des prêtres catholiques, elle pouvait prêter au verbiage ascétique, mystique, à l'assemblage de mots vides et creux, ayant néanmoins un sens de convention, accepté mais non compris par les croyants. L'Académie française fut également radicale dans l'appauvrissement de la langue : elle nuisit à la multiplicité de l'expression des choses, à la richesse intellectuelle et vivante, elle posa des limites grammaticales, c'en fut fait de la poésie, qui sombra dans la tourmente de l'inspiration et le vol de l'imagination ; la poésie depuis le code académique s'abaissa à la simple prose rimée.

sait non seulement d'une manière fidèle, mais en y joignant une rare habileté pour se rapprocher du style des Carraches.

Quoique déjà, du temps de Henri II et de Charles IX, Ph. De L'Orme, d'après le désir de Catherine de Médicis, eût essayé de composer un ordre français d'architecture nouveau, Louis XIV n'était en peine que de briller comme inaccessible dans les annales de l'histoire et de rendre son règne immortel par cette invention. Lebrun dut donc, en compagnie de Blondel, Perrault, Girardon, Desgodez et plusieurs autres architectes, exercer son talent pour trouver un nouvel ordre d'architecture; mais tous leurs efforts furent vains, car ils en revinrent toujours aux anciens ordres classiques, qui dataient du génie des Grecs. Cependant Le Brun réussit enfin à composer un ordre français qui fut appliqué dans la colonnade de la galerie de Versailles. On ne découvrira jamais rien de nouveau ni d'original sur la voie de l'imitation, il faut se reporter aux types primitifs, à la théorie première, à la nature elle-même[1].

Les projets et les croquis de Le Brun sont innombrables; il donnait les modèles pour les tapisseries, les broderies, les stucateurs, les orfèvres; il dirigeait un grand nombre de peintres et de sculpteurs occupés à orner le château de Versailles, pour lequel, à la fin, il s'occupait aux formes les plus variées des ornements en bois et en fer destinés à la magnificence de ce palais. Le Brun peignit lui-même le grand escalier de Versailles; il mourut en 1690.

Quand Louis XIV se mit lui-même à la tête de l'unité nationale, en s'élevant dans l'éclat de sa dignité personnelle, entouré d'hommes d'esprit, de génie et de vigueur de toute espèce, la vanité grandiose du roi devint le jouet de ses ministres. Toutes choses, sans exception, furent rapportées à lui[2]: le peuple ne vit sa gloire, le bonheur même du royaume que dans la splendeur de la cour, dans la majesté du

1. Nous ne citons que pour mémoire une très médiocre tentative de création d'un ordre nouveau : *L'Ordre français trouvé dans la nature*, par R. de Chamoust, Paris, 1783, fol.

2. Quand le roi gagne une bataille, prend une ville, subjugue une province, nous faisons des feux de joie, et il n'y a pas un petit particulier qui ne s'imagine pas être monté d'un pied, et qui n'attache la grandeur du roi à sa propre idée. Cela le récompense de toutes ses pertes et le console de toutes ses misères. Et il ne considère pas qu'il perd à mesure que le roi gagne*.

* *Les soupirs de la France esclave qui aspire après la liberté*. Quinze Mémoires envoyés de France du 1er septembre 1689 au 1er octobre 1690. Amsterdam, chez Pierre Brunel.

trône. Le monarque, royalement constitué, ne voulait voir avant toutes choses que le brillant, ce qui pouvait étonner l'Europe, qu'attendre plutôt lentement la lumière et la chaleur ; de son côté le caractère impatient et vain de son peuple se confondit en admiration.

Le pompeux, le luxe tiré des arts et la splendeur de la cour de Louis XIV devinrent le modèle pour toutes les autres cours. Colbert, Corneille, Molière, Poussin, Le Nôtre et encore une infinité d'autres hommes de talent et de génie, élevèrent la littérature et les arts, et en même temps la vie matérielle, à un haut degré d'éclat, de sensualité et de délicatesse, qui semblaient du monarque jaillir comme de la source de lumière en retournant vers lui par flots ; mais tout cela n'eut aussi aucune influence sur l'éducation intellectuelle, indépendante de la nation, parce que ce poli complaisant de l'extérieur empêchait la solidité plus profonde du savoir. L'esprit et le goût au profit des autres, pour plaire, le plaisir de persuader et de régner, fut le but de tous les talents, de toute activité. La galanterie du roi envers les femmes de la cour, plaçait dans ce milieu le désir de plaire chez le sexe : alors s'éleva cet esprit de soumission à la sensualité voilée qui attaqua le noyau de la moralité, et demandait enfin à l'art un commerce aimable dans la vie plutôt que bienséance et convenance extérieures. Voilà ce qui polit l'élocution ; la langue devint élégante et si équivoque qu'elle sut tout ou rien dire avec grâce et même plaire dans l'équivoque. La forme fut tout, la vérité rien, à moins qu'il ne s'agît de la réalité dans le domaine des sens ; là se réunissaient le trait d'esprit, la sagacité avec la volonté et l'énergie pour arriver à posséder. L'esprit fut corvéable de la passion, la nature l'était de l'art, comme l'intelligence le fut de la prudence.

L'année 1661, où commença l'époque si exaltée de Louis XIV, fut aussi l'origine d'un véritable éclat pour Charles Le Brun ; comme un autre Bernini sous le pape Urbain VIII, il régna en maître sur tout ce qui concernait les arts en France. Quel que soit le degré de faveur qui leur fut accordé, il est aisé d'apercevoir qu'ils déclinèrent rapidement : mais l'époque qui suivit doit passer pour celle où le vrai style français, le style national devint partout prédominant. Le luxe de la cour, les fêtes et les jeux publics, le drame sous toutes ses formes, les poésies d'un Corneille, d'un Racine et d'autres exercèrent leur influence sur les œuvres d'architecture, sur celles du ciseau et

du pinceau. La vérité de la nature se perdit, on poursuivit l'effet théâtral, le sentiment pour la simplicité et l'expression vraie d'un Poussin, d'un Lesueur et d'un Le Brun, s'évanouit, on ne les étudiait plus ; on ne se représentait plus d'Orientaux, d'Égyptiens, de Grecs, ni de Romains, mais uniquement des Français et en architecture qu'un style de grande richesse, mais abâtardi et non du goût le plus élevé, qui prépara les voies au style maniéré qui s'épanouit dans la première moitié du dix-huitième siècle.

Le Brun était un artiste qui avait une merveilleuse étendue de conception, l'imagination vive et une vigueur extraordinaire dans l'expression des passions les plus variées. Il devait régner et il régna effectivement en maître absolu sur toutes les commandes faites aux artistes de tous genres. Une foule d'artistes spéciaux exécutèrent les travaux de décoration que Le Brun fit faire au palais de Versailles, plus ingénieux les uns que les autres, avec une prodigalité sans nom, de composition souvent extravagante, et destinés à embellir le séjour du monarque. La plupart des artistes employés à Versailles étaient membres de l'Académie, qui fréquentaient assidûment leur chef, exerçaient leur talent et leur imagination pour créer et exécuter des créations originales et des décors variés. Parmi ceux qui se distinguèrent et qui jouissaient de la protection et de la faveur de Le Brun, étaient Coypel, Audran, Bouasse, Jouvenet, de la Fosse, B. Tubi et Girardon, mais qui outrèrent leur soumission au directeur de l'Académie. Puget fut du petit nombre de ceux qui ne voulurent pas se courber au commandement de Le Brun : il resta longtemps actif dans le sud de la France.

Sous Louis XIV, l'architecture est donc entrée dans une nouvelle transformation. Un prince de son caractère ne pouvait agréer que ce qui avait une apparence héroïque. Les arts du dessin de son règne ne présentent point de réelle beauté ni de sublimité ; semblables aux costumes des héros de tragédie, ils furent soumis à la mode, car le sensualisme du roi conduisit tous les arts à l'expression de la richesse, du faux éclat, du pompeux de pacotille, enfin du boursouflé, expression qui seule, selon Louis XIV, répondait à l'essence d'un prince accompli et tout-puissant. Le roi avait chargé Le Brun, pendant une série d'années, de la surintendance despotique de toutes les œuvres de peinture et de sculpture, et Le Brun exerça longtemps une espèce de dictature ou d'autocratie sur toutes les parties de l'art.

Rien ne se faisait même en architecture que sur ses dessins et d'après son avis. Par sa souplesse envers son protecteur, il lui fit honneur. Le talent de Le Brun concordait en effet on ne peut plus heureusement avec les vues du roi son maître. Il était doué d'un grand talent, mais d'un talent relatif, d'une imagination abondante, le don de représenter avec une facilité légère les sujets qu'il concevait, toutefois en ne leur donnant pas la pureté, l'élégance ni le recueillement qui inculquent aux œuvres de la main la magnificence et l'éclat de l'esprit, encore moins du génie. Ses tableaux ne sont que des décorations trompeuses, illusoires de ce règne fastueux, mais intrinsèquement vide ou creux. Jusqu'à sa mort, en 1690, Le Brun jouit du spectacle d'une soumission universelle à sa dictature artistique : toutefois il avança la décadence de l'art, accélérée sous le règne du roi théâtral, gonflé d'orgueil et de despotisme bourgeois.

Louis XIV n'employait les arts que dans un but absolument personnel; il ne les protégeait que pour rehausser davantage le faux brillant de son règne et qui dut dans la suite être si fatal à la France: il leur enleva leur autonomie, les coucha sous son sceptre puissant.

Le Brun fut le véritable fondateur du *classique officiel*, qui s'est perpétué trop longtemps au grand préjudice de l'art.

Sous le règne de Louis XIII et l'administration de Mazarin et avec sa protection, on avait conçu et il s'était formé par Ch. Le Brun une association libre d'artistes peintres pour s'affranchir du contact avec les membres de l'Académie de Saint-Luc à Paris. Louis XIV comprenant le parti qu'il pouvait tirer dans l'intérêt de la couronne d'une assemblée docilement soumise à ses sujétions ambitieuses, confirma cette assemblée en l'année 1655; en 1664 elle fut convertie enfin en Académie royale de peinture et de sculpture : Colbert en fut nommé protecteur. En l'année 1671 le roi décida d'établir une Académie d'architecture, confirmée par lettres patentes en 1717[1].

L'article II de ces lettres patentes est ainsi conçu : « L'Académie demeurera toujours composée de deux classes; la première de dix architectes, d'un professeur et d'un secrétaire et la seconde et dernière classe des douze autres architectes. »

L'article VI dit : « Pour remplir les places des académiciens de la première classe, quand elles viendront à vaquer, l'assemblée élira à

1. Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*, etc. vol. XIX, p. 166 à 169; — vol. XXI, p. 132.

la pluralité des voix trois sujets de la seconde et dernière classe et ils nous seront proposez afin qu'il nous plaise en choisir un. »

Cette Académie était donc une corporation autoritaire, ayant son esprit de parti, sa coterie, ses préférences et ses rancunes personnelles, et le roi brochait sur l'ensemble.

L'article XXVII dit que le premier architecte du roi sera toujours directeur de l'Académie.

Voici une clause de l'article XLI : « Nul ne sera nommé élève de l'Académie qu'il n'ait au moins seize ans, qu'il ne soit de bonnes mœurs et ne fasse profession de la religion et foy catholique, etc. »

Par son influence auprès de Colbert, il fut facile à Le Brun d'engager le roi, par le ministre, de créer une école d'architecture française à Rome, en y envoyant, pour y être entretenus aux frais de l'État, les jeunes gens qui avaient remporté la premier prix dans les concours d'architecture, de sculpture et de peinture.

Sans guides d'initiative ni de génie, les jeunes gens envoyés à Rome se mirent à n'étudier que les débris des monuments romains échappés à la destruction des chrétiens et autres barbares, destructeurs de monuments historiques, pendant le moyen âge : monuments tels que basiliques, palais impériaux, temples, thermes, théâtres, etc., mais jamais ils ne levèrent les yeux sur ces splendides édifices de la belle Renaissance italienne qui aurait pu les inspirer et les guider plus heureusement, appropriés en partie qu'étaient déjà ces monuments aux exigences ainsi qu'aux mœurs modernes. De cette étude trop limitée, trop exclusive des médiocres monuments antiques de Rome, nous avons eu en France cette série monotone et déplorable d'édifices religieux et autres, depuis presque deux siècles, et qui se serait continuée sans l'heureuse apparition de l'école romantique qui s'éleva vers 1830, et qui a ouvert une ère nouvelle aux arts du dessin, en battant à plate couture le vieux classique ennuyeux, infecte, fondé par Ch. Le Brun.

La grande platitude générale qu'on remarque dans l'architecture du règne en question provenait de l'inaptitude des architectes dans le dessin autre que par des lignes droites. Un architecte, dit Guillaumot, qui ne dessine point la figure, pourra bien composer de l'architecture régulière et pure; mais elle sera toujours froide, et souvent il placera mal ses ornements. Comme il sera obligé d'avoir re-

cours à la main d'un autre, pour les dessins, et même pour les composer, son projet n'aura plus cette unité qui fait le grand mérite de toutes les productions de l'esprit. C'est l'étude du dessin de figure qui apprend à connaître et à employer de belles formes dans tant d'occasions où la ligne droite ne produirait qu'un mauvais effet. C'est celle qui apprend à juger des proportions avec l'œil, et non avec le compas, méthode très fautive pour les choses qui doivent être exécutées. En un mot, le dessin de figure est le germe du sublime en architecture [1] ».

L'idée d'une retraite pour les militaires mutilés à la guerre est due en principe à Catherine de Médicis [2]; Louis XIV réalisa ce projet et s'en attribua indûment le mérite, qu'on lui abandonne gratuitement, car il était passablement inhumain et ressemblait beaucoup aux chefs cruels de la nation juive, qu'on nous cite souvent comme modèles pour les besoins de la royauté.

En 1671 l'architecte Libéral Bruant présenta le premier projet des bâtiments qui forment l'hôtel des Invalides [3], mais il n'éleva que la nef et le chœur de l'église. J. H. Mansart ajouta un hors-d'œuvre remarquable à l'église primitive : le dôme avec sa coupole. C'était en 1679, à l'époque où Ch. Wren élevait à Londres la fameuse cathédrale de Saint-Paul. Mansart voulut rivaliser avec l'architecte anglais en présentant le dessin du dôme en question, que Louis XIV agréa. Comme l'église n'a point de chœur, du midi le dôme semble s'élever immédiatement au-dessus du portail ; les deux ordres d'architecture dont ce portail est composé, étant de trop petite dimension, la coupole paraît écraser tout l'édifice, ce qui provient de ce que Mansart fut obligé de conserver les constructions déjà élevées de Libéral Bruant. Le style de cet artiste est simple et frise le vulgaire.

L'architecture du règne de Louis XIV nous a laissé par exception un monument hors ligne, dont nous pouvons nous enorgueillir; il est correct et original et se rapproche des meilleurs édifices de l'empire romain; malgré les plaisanteries injustes du rimailleur Boileau, la Colonnade n'en est pas moins une belle œuvre.

1. C. A. Guillaumot, *Remarques critiques sur l'architecture*. Paris, 1768, in-8°, p. 55.

2. *Mémoires de Castelnau*, édition Michaud ; 2e série, t. IX, page 496.

3. Blondel, Architecture françoise, t. I, page 191.

La colonnade du Louvre, car c'est d'elle qu'il s'agit, de 184 mètres de longueur, commencée en l'année 1665, achevée en 1670 sur les dessins de Claude Perrault, comparée aux autres édifices de l'époque est d'une grande et imposante simplicité : mais elle laisse à désirer sous le rapport du beau idéal en architecture. Ses proportions, les ornements du soubassement, l'entablement et la balustrade sont tels qu'on peut les désirer : tout en est beau, tout s'accorde avec la disposition générale et forme l'unité requise en architecture. Ce qui est remarquable dans cette façade, ce sont les colonnes accouplées, dont on voit un exemple dans la cour du palais Borghèse à Rome et employé là, par l'architecte milanais Martino Lunghi l'ancien, qui le commença en 1590 ; nous en avons un autre exemple dans le portail de l'église Saints-Gervais-et-Protais dont nous avons déjà parlé, élevé à Paris en 1616 par Salomon de Brosse, où les colonnes accouplées ne sont point isolées, mais en partie engagées.

La piété facile, indépendante de Louis XIV et de la cour, semble faire arriver sous son règne une recrudescence dans l'édification nombreuse des églises ; les grandes et les petites villes en furent pourvues : à Versailles, la chapelle du château, les églises de Saint-Louis, Notre-Dame ; à Paris, celles des Petits-Pères, Saint-Roch, des Invalides, de l'Assomption ; à Saint-Denis, l'église des Dames de l'Annonciade et tant d'autres qui ne valent pas la peine d'être appréciées et même encore moins d'être mentionnées.

Si Bernini et son école se sont efforcés d'inculquer en général une certaine grandeur d'aspect à leurs œuvres, une autre direction vint la contrarier, direction qui avait pour principe de s'éloigner des lois qui régissent les formes internes et les formes externes, et qui cherchait les combinaisons les plus aventurées, les plus capricieuses et fantastiques. Le chef de cette école humoristique a été François Borromini, le rival le plus fervent de Bernini. Toutes les lignes droites dans le plan et les élévations de son architecture furent bannies autant que possible et remplacées par des courbes, des formes les plus diverses et remplacées par des enroulements, des caracols et autres formes semblables. Il ravit aux parties principales leur signification légale, tandis que les formes subordonnées, accessoires, destinées davantage à la décoration, étaient traitées on ne peut plus arbitrairement, comme étant surtout les parties capitales de l'ensemble.

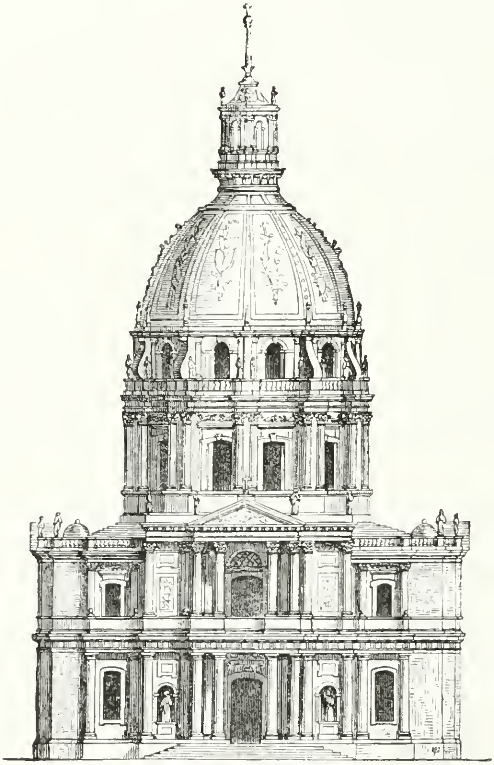
Quelle que fût une dégénération semblable, quelque certaine qu'elle

fût de la décomposition entière de l'esprit de l'architecture, elle n'en trouva pas moins l'assentiment le plus vif et encore un grand nombre d'imitateurs. Tout Rome est infecté de cette architecture grimaçante dont nous eûmes en France le contre-coup vers la fin du dix-septième siècle et une application dans le style Pompadour, du milieu du siècle suivant. Le grotesque de cette architecture d'une partie du règne de Louis XV fut un écho du style inauguré par Borromini et ses élèves. Si l'exécution de ce style n'était pas aussi chère aujourd'hui, il y a mille à parier qu'avec la mobilité de notre nation, nous verrions revenir la mode de ce qu'on nomme le style rococo ; car il manque encore à la série de ceux que nous avons parcourus depuis la Restauration. Cela viendra peut-être quelque jour.

En même temps l'art décroît toujours, s'abaisse malgré la pompe dont on le surcharge. A cette époque on voit dans l'architecture l'emploi de ce qu'on nomme l'ordre dorique romain ou toscan, avec un ionique composite et une dégénérescence de l'ordre corinthien. La plupart des architectes imitant tant bien que mal les œuvres de leurs prédécesseurs, en les rabaissant, arrivent enfin à une platitude des plus consommées, des plus déplorables. L'ornementation devient rare ou mesquine; on a recours à la recherche de combinaisons arbitraires peu vivantes et qui se choquent. La richesse de l'ornementation, se retirant enfin des façades extérieures, ne s'applique plus qu'à l'intérieur des édifices et aux nombreux hôtels élevés au dix-septième siècle, à Paris, à Versailles et dans les autres grandes villes du royaume. L'emploi de la grande peinture décorative pousse à une somptueuse décoration des parois intérieures, où une profusion de dorures s'étale sans discernement comme sans mesure. Le goût s'abaisse de plus en plus, il envahit généralement tous les arts et se traîne en décroissant toujours pour arriver enfin à la confusion, à la frivolité et à la niaiserie des créations dans les arts du siècle suivant, qui furent et restent sans aucune valeur intrinsèque.

Sous Louis XIV, le nombre des églises et autres monuments publics augmente, et la noblesse d'antichambre royale se met à construire de vastes et somptueux hôtels, et à bâtir de grands châteaux dans des parcs étendus. De son côté, la noblesse pataude, achetée à beaux deniers comptant, au profit de l'État, a sans nul doute contribué à la décadence de la beauté dans les arts. Il est rare que le parvenu bête ne soit pas gonflé d'ostentation et d'orgueil, ignorant le

beau, préférant le clinquant, parce qu'il n'est pas passé par le laminoir de l'éducation et que l'esthétique lui fait défaut. Le parvenu est un des fléaux des arts, et surtout de l'architecture rationnelle.



39. — Église des Invalides à Paris.

CHAPITRE XII

LES ACADÉMIES.

On ne peut se dispenser, dans l'histoire de l'architecture, de s'occuper des académies, parce qu'elles n'ont point été sans influence sur les arts dès leur établissement. Mais l'esprit d'individualité, qui enfante presque toujours l'amour-propre, devint un des caractères distinctifs de la plupart de ces nouvelles compagnies qui se donnèrent ou se firent donner le nom qu'elles portent. Peu de temps après leur création, la seule ambition, sans le talent, s'en servit pour arriver à la satisfaction de la vanité personnelle. Rien par soi, mais paraître quelque chose par un titre quelconque.

L'action insignifiante en bien des communautés religieuses et laïques (les francs-maçons) était éteinte ; on crut à la nécessité de la réorganisation d'un dépôt des procédés pour l'enseignement de certains travaux de science, comme philologie, archéologie, etc., et enfin d'art, comme architecture, sculpture et peinture ; cette nécessité, disons-nous, suscita à quelques hommes l'idée de former entre eux une sorte de corporation sous l'invocation d'une protection quelconque ; ces corporations prirent souvent le nom d'*académies*. Le nom que se donnèrent ces corps prouve assez qu'ils prirent naissance à un retour vers l'antiquité ; ils datent effectivement de l'époque de la renaissance des lettres et des arts classiques ; car, comme on sait, le nom d'académie est grec. Il y avait en Attique, sur le Céphise, non loin d'Athènes, un lieu légué à l'État par son premier propriétaire, le héros Akademos. Ce lieu, auquel on donna le nom du donateur, fut employé à établir un gymnase, sorte d'école destinée aux exercices du corps. Cimon, vers le milieu du cinquième siècle avant l'ère vulgaire, y fit planter des oliviers et des platanes, disposés en allées, et

il l'orna encore de plusieurs jets d'eau. On y voyait aussi un autel dédié aux Muses, les statues des Grâces exécutées par l'ordre de Speusippe, le philosophe, un sanctuaire à Minerve, ainsi que des autels consacrés à Éros, Hercule et Prométhée. Platon, dont la maison de campagne avoisinait ce lieu délicieux, et tous ses disciples, venaient y passer les moments qu'ils consacraient à leurs conversations philosophiques.

A la mort de Charlemagne, l'académie qu'il avait fondée d'après le conseil d'Alcuin, disparut, et on n'en voit renaître qu'au quinzième siècle.

Ce fut encore en Italie que s'établit la première nouvelle académie.

Au moyen âge on a quelquefois donné le nom d'académie à des écoles de haut enseignement, ainsi qu'à des établissements et à des sociétés scientifique, à cause de la vénération qu'on portait à la philosophie de l'ancienne académie grecque.

Ce fut en Italie qu'on commença en premier à donner cette dénomination à des compagnies destinées à cultiver aussi les beaux arts.

Dans la biographie de Jacomo da Casentino, Vasari rapporte que dès l'année 1350 il s'était formé à Florence une communauté ou association de peintres; que les lois et dispositions de ce corps furent déterminées par neuf peintres nommés à cet effet. Cette communauté ou corporation fut mise sous la protection de saint Luc; leur première chapelle a été la grande chapelle de l'hôpital de Santa-Maria Nuova.

Cette association se maintint comme une maîtrise d'artisans jusqu'à l'époque de Vasari, lorsqu'elle subit un changement dont il fait mention dans la biographie du frère Gio. Agnolo Montorsoli. Ce dernier parla à Vasari de la situation de la communauté, qui s'était presque entièrement dissoute et n'avait plus de réunions. Plusieurs artistes, au nombre de quarante-huit, s'associèrent en l'année 1561.

Vasari s'aperçut toutefois que cette sécession des meilleurs artistes, subirait une forte opposition de la part de la masse des autres artistes; il en parla au duc Côme Ier et le pria de prendre cette institution sous sa protection, en fondant une académie des arts du dessin. Le prince acquiesça à sa demande et se déclara lui-même chef, contrôleur et protecteur de la nouvelle académie; c'était en l'année 1562, et l'Italie fut en peu de temps enveloppée du fatal réseau où l'art devait bientôt

trébucher, car c'est en cette année que la nouvelle académie fut solennellement ouverte.

Dès le milieu du moyen âge il existait à Paris et dans d'autres villes du royaume une corporation de peintres, de sculpteurs, de doreurs, de boursiers et d'autres artisans, qui s'attribua la dénomination d'une académie de Saint-Luc[1]; on a prétendu qu'elle avait des statuts, des règles et des privilèges très anciens, mais surtout un privilège du 12 août 1390, qui était conservé dans la chancellerie à Paris, et qui exemptait de toute taille et impôts les peintres et sculpteurs et qui étaient exigés des autres bourgeois[2]. Ce privilège avec quelques autres fut renouvelé à la demande d'un peintre sur verre de Bourges, du nom de Henri Mellein, non pour lui personnellement, mais au bénéfice de tous ceux qui peignaient sur verre[3]. Il est au moins certain que ces privilèges donnés le 3 janvier 1430 par Charles VII, ne datent pas[4] de Charles VI comme le prétendent à tort quelques auteurs, et que dans la suite ils furent confirmés par Henri II et Charles IX[5].

Comme cette corporatiou privilégiée se permit peu à peu des oppressions sur ceux des peintres qui n'en faisaient point partie, des peintres de quelque renommée eurent l'idée de former une société et de s'ffranchir, par ce moyen, de la contrainte qu'exerçait une foule d'artisans, toujours en majorité. Leur projet fut favorisé, vers l'année 1640, par François Sublet des Noyers, né en 1578, intendant des

1. Les artisans qui faisaient partie de cette confrérie sont nommés dans une lettre de Charles VI datée de Paris en janvier 1412 : « Les jurez ou gardes des mestiers de gentierie, de bourcerye, tessecterye, courroierie, amusserie, coustellerie gaynerie, esquilleterie, espinglerie, *paintrerie,* lormerie, et autres. » Voyez *Ordonnances des rois de France*, t. X, p. 47.

2. On y octroie : « Immunité et exemption de toutes tailles, subsides, impositions, données et octroyées aux personnes de l'estat et science de painture et sculpture.

3. Voyez *Ordonnance des rois de France,* t. XIII, p. 160. On y a inséré : une lettre de Charles VII par laquelle il déclare que les peintres et vitriers « sont francs de toutes tailles, aides, subsides, guet, garde, etc. A Chinon, le 3 janvier 1430. » Mais ce qui suit prouve qu'il a dû y avoir des privilèges plus anciens :

.....« Ce au moyen de son dit art, et à tous autres de sa condition, par privilèges donnez et octroyez par nos prédécesseurs Rois de France, aux paintres et vitriers. »

4. Charles VI mourut en l'année 1422 et ne pouvait donc pas donner des privilèges en l'année 1430. Cette année est la neuvième du règne de Charles VII.

5. Voyez *Collection des statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maitres de l'art de peinture, sculpture et gravure de la ville et fauxbourgs de Paris*, imprimée avec privilège. A Paris, chez Bouillerot, 1672. Ces statuts furent imprimés une seconde fois en l'année 1698.

finances et secrétaire d'État sous Louis XIII, pour les finances en 1626. La nouvelle compagnie choisit pour son directeur Roland Fréard, sieur de Chambrai, parent et ami de Sublet des Noyers[1], secrétaire d'État et surintendant des bâtiments sous Louis XIII, et tenait ses séances chez Martin de Charmoys, sieur de Lauzé, secrétaire du maréchal de Schomberg, et se servit de son crédit à la cour pour faire établir l'Académie royale de peinture, dont il rédigea les statuts en 1648 et dont il n'hésita pas à prendre la place de chef. De Charmoys n'était point peintre ni sculpteur, mais il devint amateur des arts dans un voyage qu'il fit à Rome en accompagnant le maréchal, qui s'y rendait comme ambassadeur.

A la suite de la mort de son protecteur, en 1661, la compagnie tomba en décadence, mais reçut un nouvel éclat par le chancelier Pierre Séguier et le protectorat du cardinal Mazarin.

Enfin Louis XIV, qui approuvait son but, lui conféra, dans une assemblée du 20 janvier 1648, le titre d'Académie royale de peinture et de sculpture. Au commencement la société n'avait pas de lieu fixe de réunion; mais en l'année 1656 la galerie du Louvre lui fut ouverte, et plus tard le Palais-Royal, où elle siégea pendant trente et un ans. Enfin le roi mit à sa disposition l'ancienne partie du Louvre, celle qui datait de la Renaissance; la société reçut en même temps, en l'année 1663, par l'entremise de Colbert, qui la prenait sous sa protection, un secours de quatre cents livres pour subvenir aux petites dépenses.

Dans le but d'ouvrir des voies brillantes au talent et au génie des jeunes artistes, on distribua non seulement des prix à ceux d'entre eux qui s'étaient distingués honorablement, mais on exposa aussi les œuvres des académiciens : par ces expositions annuelles on put informer le public des progrès faits. Ces expositions avaient lieu dans plusieurs endroits; d'abord en 1673, dans les salons du Palais-Royal, ensuite en 1699 et en 1704 dans la grande galerie du Louvre; en 1727, dans la galerie d'Apollon, et enfin en dernier lieu, en 1737 jusqu'à la Révolution, dans la salle du Louvre.

Sous Louis XV les arts ne se relevèrent pas de leur abaissement.

1. C'est le même Sublet qui en 1643 fit mutiler la *Léda*, tableau que Michel-Ange avait exécuté pour le duc de Ferrare. Ce tableau était au château de Fontainebleau et avait été acheté très cher par François Ier. Voyez sur ce tableau *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, etc., par Charles Clément. 1 vol. in-8°, 1861.

Fondée en 1671, l'Académie d'architecture resta inactive et sans zèle, jusqu'à ce qu'enfin elle sortit de son apathie. Alors elle entreprit aussi des expositions publiques, instituées par Abel-François Poisson, marquis de Ménars et de Marigny, nommé directeur général des bâtiments en 1751, par l'influence de sa sœur, la marquise de Pompadour. Dès lors il s'efforça de mettre en honneur deux académies dont il était protecteur sous le roi, celles de peinture et d'architecture; ce fut surtout à cette dernière qu'il accorda des encouragements particuliers. Il appela de Lyon Soufflot pour lui donner la place de contrôleur des bâtiments; Marmontel fut nommé secrétaire des bâtiments; Marigny offrit en 1773 sa démission qui fut acceptée; mais il conserva les honneurs et le titre de sa place, séparée du contrôle général à la mort du ministre, l'abbé Terray, en 1776, et confiée à d'Angivilliers. Marigny fit faire des expositions d'architecture et obtint des prix pour les artistes couronnés qu'on envoya à Rome afin de s'y former à leur art[1]. Le résultat en fut médiocre; les mœurs du temps en étaient la cause. Louis XV ne fut roi que de nom sur son trône, tandis que Mme de Pompadour et Mme Dubarry[2] régnaient et gouvernaient. Lorsque la première vit ses charmes l'abandonner, elle chercha à se maintenir comme favorite par des moyens non avouables; ce qu'elle avait commencé fut continué par la belle Dubarry, qui dirigeait le faible roi selon son bon plaisir. Elle fit de Versailles le siège de dilapidations énormes et d'une dissolution de mœurs incroyable. Les arts n'eurent d'autre refuge que les antichambres des maîtresses royales dont la basse origine était en rapport avec le degré de leur perfection. Les artistes furent exilés dans un cercle d'action des plus misérables, parce que leurs protectrices étaient tout à fait incapables d'un enthousiasme élevé, et totalement privées du sentiment du beau. A cela venaient se joindre les vicissitudes et l'engouement de la mode, auxquels nous autres Français sommes si fortement soumis, et un luxe extravagant, sans bon goût, qui se manifestait de la manière la plus funeste, en toutes choses et particulière-

1. C'est en l'année 1655 que fut instituée l'Académie de Rome, destinée à perfectionner le talent de la jeunesse qui se serait le plus distinguée dans les concours annuels, et dont l'idée vint de Charles Lebrun; Ch. Errard, peintre et architecte, en fut nommé le premier directeur en 1666; il avait construit l'église de l'Assomption à Paris, dont l'effet est assez lourd et désagréable.

2. La première de ces favorites régna de 1745 à 1764, la seconde de 1768 à 1774.

ment dans les arts du dessin, et spécialement encore, dans l'architecture.

On sait que dans les académies il y a des meneurs, qui sont souvent des femmes ; on sait aussi que les académies sont partiales et exclusives dans le choix de leurs membres. Il existait avant la révolution nombre de faits qui à cette époque avaient porté de profondes atteintes à l'Académie française ; on ne parlait rien moins que de sa suppression ; c'était l'opinion des journaux libéraux. Les plus modérés en demandaient la réunion à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. — Plus la révolution approchait, plus les dénonciations contre l'Académie étaient vives et fréquentes. En 1790, Palissot fit à l'Assemblée nationale une adresse, qu'il imprima dans la *Chronique de Paris*, pour demander la suppression de l'Académie française, en disant qu'elle était un reste d'aristocratie. Un an après par ce même motif et par beaucoup d'autres, Chamfort demanda la même chose dans un rapport que Mirabeau devait lire à l'Assemblée nationale, et qui concluait à la destruction non pas seulement de l'Académie française, mais de toutes les académies.

La révolution arriva enfin, et le 28 août 1793, la Convention Nationale, comprenant l'esprit de son époque, supprima par un décret, non seulement l'Académie française, mais toutes les académies et sociétés littéraires patentées et dotées par la nation. La Convention obéit à la pensée de la Révolution et comprit les intérêts intellectuels de la France en supprimant des coteries, des agglomérations d'ambitieux inutiles à la nation. Les académies rappelaient la monarchie absolue, le despotisme, le système de castes : réactionnaires par intérêt personnel, le monopole, les privilèges, les corporations arbitraires et tyranniques. Les académies ont toujours été le refuge des grandeurs frelatées, le plus souvent malfaisantes ; elles sont hargneuses et vindicatives ; leurs membres jalousent le génie, le talent et la célébrité des hommes indépendants, qui veulent n'avoir de valeur que par eux-mêmes.

L'Académie d'architecture avait eu la prétention de s'ériger en gardienne de ce qu'elle nommait les bons principes dans cet art ; corollaire : les églises de Saint-Roch, de Saint-Philippe du Roule, de Saint-Sulpice et, dans le profane, le style rococo ou Pompadour ! Par le décret du 8 août 1793, on pouvait se bercer de l'espoir d'une

rénovation, d'une évolution dans l'architecture, il n'en fut rien; on pouvait espérer dans l'avenir, d'enlever les jeunes gens et la carrière qu'ils voulaient suivre au patronage souvent de caducités officielles depuis Charles Lebrun; il n'en fut rien encore, ce patronage s'est malheureusement perpétué. De là les chefs-d'œuvre en constructions modernes, que les naïfs seuls peuvent admirer.

Une des principales causes et cause directe de la décadence des beaux-arts, et particulièrement de l'architecture, c'est l'existence des académies en Europe et surtout en France. L'Académie royale d'architecture fut instituée par Louis XIV en l'année 1671, ainsi que nous l'avons dit, mais elle n'a été confirmée par lettres patentes qu'au mois de février de l'année 1717[1]. Louis XIV, dans l'excès de son orgueil, crut avoir la puissance de régenter le plus grand et le premier des arts, en fondant une société d'artistes dont il nommerait les premiers membres, en leur confiant le soin d'élire les titulaires aux places vacantes par la mort de leurs collègues; il fonda une sorte d'aristocratie, une féodalité arbitraire dans les arts, qui leur devinrent funestes. Des caprices insultants peuvent abaisser et enchaîner les arts pour un temps, les faire vivoter, mais le despote le plus bête et le tyran le plus fieffé ne peuvent les diriger à moins de les faire dégénérer, mais peut, en fin de compte, les anéantir pendant quelque temps seulement. Louis XIV n'avait point la vraie grandeur : chez lui, elle n'était que d'emprunt, qu'extérieure et factice. Ce despote, fervent catholique et grand débauché, religieux par une sorte de mécanisme, était naturellement ennemi de la liberté, source du génie ou nécessaire au développement du génie et du talent; ce prince les enserra par la création d'une compagnie jalouse et envieuse de quiconque ne suivait pas servilement ce qu'elle s'arrogeait, sans autre droit que le pouvoir lui accordait, de croire et d'enseigner, en lançant l'anathème à quiconque travaillait avec indépendence, dignité, poursuivant en toute liberté l'exercice des facultés éminentes que la nature lui avait données.

Aux époques où l'art avait de l'âme, de la vie, de la sève, lorsqu'il fleurissait encore avec liberté et puissance, lorsque son essence naissait d'idées, d'un réel sentiment du beau et de la nationalité, il n'exis-

1. Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises* depuis l'an 1420 jusqu'en 1789. 29 volumes in-8°, t. XIX, p. 166 à 169. — T. XX, p. 132.

tait point d'académies, mais seulement des écoles particulières, modestes et en petit nombre, où les élèves travaillaient en présence et avec le maître qui n'enseignait que le métier[1], la partie technique de l'art, en n'exerçant aucune espèce de despotisme sur les jeunes artistes qui venaient le consulter et travailler sous ses yeux. Ces maîtres respectaient l'essor, les aptitudes, l'imagination, la manifestation des sentiments des adeptes qu'ils adoptaient; l'opinion publique seule jugeait, et accordait au talent réel, sans marchander, le mérite qu'il avait réellement.

A l'époque brillante de la Renaissance, à l'époque des Brunelleschi, des Michelozzi, des Bramante, des Peruzzi, des Léonard de Vinci et des Raphaël, il n'y avait point d'académies, mais seulement des corporations, travaillant avec l'indépendance du génie et du talent. En quoi ces grands artistes furent-ils inférieurs à ceux qui étaient enrégimentés dans les académies officielles?

Pierre Lescot, Philibert de L'Orme, Bullant, Androuet du Cerceau, Métezeau, Jean Goujon, Jean Cousin, Germain Pillon, Clouet, firent fleurir les arts sous le régime de l'Académie de Saint-Luc: en quoi leur génie et leur talent étaient-ils inférieurs dans leur expression? L'Académie royale d'architecture, de peinture et de sculpture qu'a-t-elle offert de plus supérieur dans les œuvres qu'elle a laissées? Sérieusement convenons quels sont les artistes qui ont surpassé, égalé

1. « Pourquoi ne nous plaindrions-nous pas des maîtres eux-mêmes qui, contents d'inspecter par-dessus l'épaule, pendant quelques secondes, le chevalet ou l'estompe de leurs élèves, ne peignent que derrière un rideau, comme pour dérober à ceux-ci les secrets d'un art où l'on ne se perfectionne qu'en voyant faire? Cela est si vrai que les jeunes artistes sont réduits à s'éclairer mutuellement de leurs conseils et à tâtonner dans la recherche d'une pratique qui leur échappe, tandis qu'en suivant de l'œil le pinceau de leur chef, ils arriveraient promptement à une bonne méthode. Raphaël eût-il laissé après lui tant de disciples célèbres, dont on lui a attribué les ouvrages, s'il avait évité ainsi les regards de Jules Romain, de Penni, de Polydore de Caravage et de plusieurs autres, avec l'aide desquels il a exécuté les immenses fresques du Vatican? Ni Pausanias, ni Pline le naturaliste pas plus que Xénophon qui a vécu dans la familiarité des premiers artistes d'Athènes, ne nous disent que Polygnotes, Praxitèles et Phidias se soient cachés de leurs élèves pour vaquer aux travaux du Pœcile et du Parthénon; il y a quelque chose de petit dans ce mystère, ou il accuse un talent qui, n'étant pas sûr de lui-même, craint de se produire au grand jour et de révéler les incertitudes d'un travail strapassé. » — Ce que dit Kératry des peintres s'applique parfaitement aussi aux architectes. Voyez son livre *Du beau dans les arts d'imitation*. Paris, 1822, 2 vol. in-18, pages 284 et 285 du tome second.

même en bloc, les grands hommes que nous citons plus haut? Les académies ne sont pas faites à la taille des génies supérieurs qui ont illustré le seizième siècle; elles n'ont jamais servi qu'à produire une certaine moyenne dans l'art, sans originalité, sans intuition, sans génie enfin; et s'il en est sorti de temps en temps de rares et fortes individualités, elles ont dû savoir ce qu'il leur en a coûté pour faire accepter leur mâle et robuste nature par les momies ou eunuques de l'art.

Ces académies fondées sous le despotisme le plus insupportable, avec un esprit d'exclusion pour tout ce qui ne se pliait pas sous leur omnipotence officiellement reconnue par le pouvoir; ces académies qui ont laissé à la postérité passablement d'œuvres médiocres, se virent un jour emportées par la grande révolution de 1792. Un décret du 8 août 1793, rendu à l'instigation du grand peintre David comme nous l'avons dit, supprimait « toutes les académies et sociétés littéraires patentées par la nation[1] ».

Telle fut la fin, temporaire au moins, de ces institutions surannées qui ne formaient que des coteries vaniteuses, pleines de présomption, sans utilité réelle, produisant en fait d'art des œuvres sans vie, sans élévation. En 1793, époque qui ouvrait une ère nouvelle à l'Europe, les académies étaient, comme aujourd'hui encore, une anomalie monstrueuse, ne représentant que la féodalisation des arts, des lettres et des sciences. Les académies ne profitent qu'en petit nombre à ceux que des intrigues peu dignes nomment académiciens. Cette création orgueilleuse de Louis XIV n'est qu'une espèce de parodie du temps éminemment bourgeois des Médicis.

La Convention décréta une « Commune des arts », dans laquelle étaient compris tous les artistes sans distinction de leur rang ni de leur talent. Un grand nombre d'artistes, dans un sentiment d'égalité, accueillirent ce décret avec bonheur; d'autres, au contraire, se formèrent en coterie, dans l'espoir de reconstituer une nouvelle académie. Toutefois ce fait, comme distinction, fut suspect, les artistes patriotes demandèrent à la Convention de comprimer cette société nouvelle dans son germe; ils se constituèrent, par opposition, en société populaire et républicaine des arts. Tout citoyen pratiquant une branche quelconque des arts du dessin ou ayant du goût pour eux avait son entrée libre aux assemblées tenues au Louvre.

1. Duvergier, *Collection des lois*, etc., t. VI, p. 77.

Quant aux académies littéraires, elles sont, généralement parlant, innocentes, peu dans les idées de l'époque; ce sont des arènes de parades scolastiques ou jésuitiques, des parodies des universités si savantes et méritoires de l'Italie du moyen âge.

L'ancienne académie faisait quelquefois preuve d'un talent relatif dans un genre quelconque. L'autre, la nouvelle, au contraire, regimba contre tout ce qui est nouveau, plus nature, jeune et hardi, ne tenant compte que de quelques rares chefs-d'œuvre du génie du dix-huitième siècle. La nouvelle académie, égoïste et mesquine, inventa les récompenses que nous connaissons. L'ancienne académie, il faut le dire, grande dame, ouvrait libéralement les portes de son sanctuaire, pourvu que vous pussiez faire preuve de votre talent. La nouvelle académie ne peut vous recevoir sans un certain nombre de génuflexions devant chacun de ses membres, et seulement à la condition qu'un corbillard à palmes académiques vienne enfin à sortir du vieux palais Mazarin.

L'Académie s'est permis de faire des classifications et une sorte de hiérarchie dans les arts, qui ne se numérotent pas. On ne peut qu'admirer ce qui est beau, rester froid devant ce qui est médiocre et tourner le dos au mauvais. Les académies n'ont jamais pu faire éclore le génie; si elles ont quelquefois rejeté le mauvais de leur sein, elles ont toujours été forcées de s'accommoder, faute de mieux, de cette moyenne devant laquelle on ne peut que rester indifférent ou ennuyé.

Qu'ont produit les académies, quant aux connaissances et à l'habilité de profession? La réponse est triste et malheureuse. Les académies des arts ne sont que des foules de paresseux, de pédants, incapables de contenter ceux qui sont avides de science et de satisfaire leur désir d'apprendre. Il y a par-dessus le marché ceci : c'est que ce qui dans l'art est uniquement technique, le principal, et ce qui ne peut être enseigné théoriquement, devait être enseigné dans l'académie.

On peut admettre que de 1700 à 1800, les académies de Naples à Stockholm, de Pétersbourg à Lisbonne, ont coûté annuellement en salaires, appointements, assistance, en intérêts de capitaux employés au service et autres dépenses, en chauffage, éclairage et modèles, au moins un milliard. Si cette somme paraît exagérée, admettons-en les 2 tiers ; qu'a produit cette somme? Quels sont les artistes qu'onpour-

rait mettre en parallèle de ceux qui les ont précédés? Veut-on savoir le résultat de cette somme immense? On le trouvera sur les escaliers, les greniers et autres magasins des anciens bâtiments académiques : ce seront les *morceaux de réception* ou *de prix* qui depuis 1700 à 1800 s'y sont accumulés. N'est-il pas affligeant de penser qu'une aussi énorme dépense ait mené à zéro, ou bien qu'à perpétuer de fausses directions et qui sans doute, faute d'adhérents, se seraient éteintes bien plus tôt d'elles-mêmes? Le malheur des académies c'est qu'on y commence par où on devrait finir. On ne s'inquiète pas si l'élève a fait preuve d'aptitude supérieure et de développement technique dans la catégorie d'art qu'il a l'intention de pratiquer. On les berce de théorie comme si le seul problème consistait à cahoter son maigre talent jusqu'à ce que toute vie ait été étouffée. C'est de la sorte que les académies produisent les médiocrités qu'on connaît, qui ont souvent été la risée de l'opinion publique [1], des artistes et des hommes réellement de génie.

Les académies des beaux-arts, trop coûteuses pour les maigres résultats où elles aboutissent, ne devraient plus exister aux frais de l'État, ne plus être entretenues par la contribution de la généralité des citoyens. Que les académies se forment au moyen de cotisations particulières, mais qu'elles ne soient plus des institutions publiques jugeant, quand le pouvoir l'exige, d'une manière officielle et presque toujours arbitraire et partiale, par complaisance.

On retient trop longtemp l'élève dans l'atelier, où on l'occupe à des études superflues qu'on prolonge le plus possible et qui n'offrent aucun retour compensateur; le malheureux est obligé de copier les éléments des ordres, de composer des projets de monuments qu'il n'aura jamais l'occasion d'exécuter; d'autres, de travailler d'après la bosse de barbouiller avec des couleurs et enfin d'apprendre à laver ou à peindre d'une certaine manière, et tout cela pendant des années, quand l'élève est déjà âgé : on gaspille ainsi le temps précieux de la jeunesse.

1. « En vain prend-on des mesures pour diriger, en sens contraire de l'opinion, l'esprit de la jeunesse; si elle ne puise pas la science de l'homme social dans les colléges, dans les écoles de droit, dans celles des arts, elle la prendra ailleurs; elle s'instruira avec le désaveu de son gouvernement, et presque comme on commet un acte séditieux....» *Du beau dans les arts d'imitation*, etc., par M. Kératry. Tome II, pages 264, 265.

Les ateliers en dehors de l'École des beaux-arts, à quelques exceptions près, dirigés par des académiciens ou par de véritables entrepreneurs de technique qui ne s'embarrassent pas si l'élève a effectivement les dispositions et les aptitudes nécessaires, voulues, indispensables pour ne pas arriver à n'être qu'une médiocrité ou même une nullité dans l'art qu'il croit cultiver. Sans avoir un mérite moyen ou médiocre, ces entrepreneurs spéculent sur leurs élèves, qui payent tant par mois pour le maigre enseignement qu'on leur donne. Cet enseignement est lent et donné par l'incapacité; plus on garde l'élève à l'atelier, mieux cela est, car il produit ses mois.

Il existe une camaraderie entre les chefs ou patrons des ateliers, qu'ils soient ou non de l'Institut. Ils s'entendent parfaitement entre eux pour la distribution des prix ou récompenses: à chacun son tour; aidez-moi, je vous aiderai. Les encouragements sont souvent donnés à la médiocrité. Quand les prix de Rome reviennent en France, eux seuls ont des travaux de l'État, eux seuls sont des *candidats officiels*. Depuis des années les architectes et les sculpteurs ne peuvent avoir des travaux s'ils n'ont pas passé par l'École des beaux-arts. Ils ne trouvent pas pour cinq cents francs de commandes. Rien au monde n'est plus réfractaire que l'art à l'encouragement officiel. Les vrais artistes, les artistes de talent et de mérite, trouvent avec raison que d'autres, souvent sans talents et sans mérite, sont encouragés par des coteries officielles. De mauvaises traditions maintiennent un art d'État hybride, source du style vulgaire qu'on aperçoit dans presque tous les monuments élevés à notre époque. Il y a peu ou point de travaux pour ceux d'un caractère indépendant, trop fiers pour se soumettre à des juges dont ils ont compris font clairement la médiocrité. Peu ou point de travaux pour ceux qui ne portent pas la livrée officielle de l'État, n'ayant pas concouru pour les prix qui conduisent à Rome : ils deviennent des parias, malgré le talent transcendant qu'ils peuvent posséder. Pour les places d'architecte et les travaux des jeunes artistes qui sortent des écoles du gouvernement, c'est la moyenne ou la nullité dans l'art qui priment.

L'art officiel, dont Ch. Lebrun est l'auteur, nous donne les édifices incomplets, souvent même ridicules qu'on voit s'élever dans ce siècle tant à Paris qu'en province; car les élèves routiniers partagent la pauvreté d'imagination de leur maître, qui lui-même ignore l'histoire du grand et difficile art qu'il enseigne piteusement.

Les académies ont été et sont des fléaux pour les arts : tant qu'elles auront une prépondérance quelconque, elles poursuivront l'abaissement continu des arts, de l'architecture tout particulièrement.

Un des subterfuges inventés pour faire aboutir la candidature officielle de quelque artiste sorti de l'École des beaux-arts ou revenant de Rome, consiste dans les concours. Les concours sont anciens; dans l'antiquité ils étaient sérieux. Le choix du jury offrait des garanties aux concurrents; ses membres se composaient de l'élite d'artistes indépendants, car il n'existait pas encore d'institut ni d'académie, pas d'art officiel, comme de nos jours. Au moyen âge, on donnait au concours l'édification de la plupart des grands monuments religieux ou profanes. On convoquait en assemblée les architectes les plus célèbres de divers pays et on les constituait juges du concours. A cette époque on était encore jugé par ses pairs.

De nos jours on pratique autrement le concours. Le jury se compose d'abord de membres de l'Institut, Académie des beaux-arts, de fonctionnaires du ministère de l'instruction publique, de quelques députés et *tutti quanti*. La plupart des membres du jury sont incompétents, souvent le ministre de l'instruction publique compris, pour juger une œuvre d'art, que les artistes consciencieux eux-mêmes sont quelquefois embarrassés d'apprécier dans leur âme et conscience.

Ensuite on numérote les projets exposés (n°s 1, 2, 3, etc.); on indique dans le programme que tel numéro aura l'exécution du projet, que tel autre aura une prime de tant..., ainsi de suite, pendant une série indiquée.

Que le jury prendra dans les projets numérotés à la suite de sa sentence ce qui lui conviendra dans lesdits; c'est ce que nous nommerons une indélicatesse, car le fragment de talent ainsi accaparé a toujours une plus grande valeur que la petite somme accordée comme indemnité.

Quant au grand prix, celui qui sera exécuté, il subit encore une autre supercherie : le plus souvent il est effrontément et complètement métamorphosé et entrelardé d'idées, de détails volés çà et là aux concurrents, avec approbation officielle de qui de droit. Tout cela est fort déshonnête.

Le système des concours est cause que des artistes d'un talent reconnu réel par leurs pairs, s'abstiennent de se mêler au tournoi où règnent les vieilles et mauvaises traditions dont le système de

Ch. Lebrun est l'origine : l'art officiel dont le public est rassasié depuis longtemps par les édifices élevés après concours. Le vice d'un jury tel qu'il est formé depuis deux siècles, c'est qu'il est anonyme ; il faudrait, au contraire, un jury très limité, dont tous les membres seraient personnellement responsables devant le public.

De tout ce qui est positif, de tout ce qu'ont établi les conventions humaines, l'art et la science sont restés indépendants : tous deux se réjouissent d'une immunité absolue à l'abri de l'arbitraire des hommes. Le législateur politique peut enrayer leurs limites, mais il ne pourra jamais y dominer. Il peut exiler, oublier volontairement, chagriner l'ami de la vérité, mais la vérité n'en subsistera pas moins; il ne peut ravaler l'artiste, tout au plus le corrompre. Il est vrai que l'artiste est le fils de son temps, mais malheur à lui s'il est en même temps son élève et surtout son favori !

CHAPITRE XIII

ARCHITECTURE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Louis XV ne fut qu'une ombre sur le trône, tandis que ses maîtresses conduisaient le gouvernement. Alors les arts n'eurent d'asile que dans les antichambres des favorites. Les artistes furent exilés dans une sphère des plus misérables, parce que leurs protectrices étaient elles-mêmes incapables d'aucune élévation d'esprit, ni d'un enthousiasme pour le beau quelconque.

Toutefois ce ne furent pas les conjonctures politiques seules qui amenèrent la décadence des arts, l'esprit du temps et la légèreté du caractère national qui se soumet humblement à toute mode nouvelle, concoururent puissamment à la décadence de l'art. La variation des temps produit une marée montaute et basse de nouveautés, et ces nouveautés s'étendent sur le génie des nations et plus particulièrement sur leur goût. Ensuite un luxe extravagant, fougueux était arrivé à son plus haut degré; comme la culture de l'imagination constitue la base du caractère français, qu'un penchant universel pour la nouveauté et l'extraordinaire enthousiasmait la nation, il s'ensuivait que telles étaient aussi les causes de la décadence, de l'abaissement subit et accéléré de tous les arts, auxquels se substituèrent l'industrie et le métier.

Des objets qui furent d'abord sans conséquences, comme par exemple le luxe des glaces, nuisirent à la peinture et à la décoration intérieure. Les glaces devinrent de toute nécessité dans les appartements, exigées par la beauté féminine qui pouvait alors contempler à son aise et avec contentement, l'eurythmie de ses traits et de ses charmes, leur forme gracieuse et tous les mouvements des yeux et du

corps ; — la glace permettait d'étudier et d'acquérir tous les artifices de la galanterie la plus raffinée[1].

Ensuite l'amour pour le clinquant, le brillant se généralise. Les tableaux anciens, œuvres du vrai génie, des grands maîtres, furent relégués dans les galeries et antichambres, à cause du ton foncé du coloris. Nombre de palais furent convertis en habitations particulières, dont les grandes pièces et les suites de vastes salles furent transformées en boudoirs et cabinets. En un mot, toutes choses perdirent leur grandeur et leur noblesse, revêtirent une apparence mesquine bien propre à satisfaire la basse sensualité et une volupté sans poésie.

L'ensemble de l'architecture du règne de Louis XV (de 1715 à 1774) ou du dix-huitième siècle est en général d'une grande pauvreté, d'une monotonie fatigante et enfin d'un goût mesquin et bâtard.

Les architectes ont cherché, semble-t-il vraiment, à dépouiller leurs œuvres de tout ce qui pouvait leur donner mouvement, vie et contentement à l'esprit et aux sentiments du spectateur. En contemplant le plus grand nombre des monuments d'architecture de l'époque en question, l'âme n'est point émue, l'imagination n'est point frappée, le goût n'est point satisfait. On tombe constamment sur l'emploi démesuré de l'ordre ionique mal conçu, sur le toscan romain, ordre grossier, ou sur un ordre composite sans noblesse, d'un aspect plat, dénué de grandeur, d'élévation et d'originalité.

L'équerre et la règle ont fait tous les frais de cette architecture muette, vraiment pétrifiée et d'une chauveté surprenante et surtout désagréable. D'où cela a-t-il pu provenir? Certainement de ce que les architectes, ou soi-disant tels, n'étaient point décorateurs, qu'ils ne dessinaient pas la figure ni l'ornement, et n'eurent pas la faculté de prêter l'attention aux effets de la perspective linéaire et aérienne. En un mot, ce n'étaient point des artistes réels, comme il y en a si peu aujourd'hui, mais c'étaient des constructeurs incapables de vivifier leurs œuvres par une imagination indépendante, riche en formes, constituant une unité attrayante.

Cette monotonie dont nous parlons aurait été sans solution de

1. Voyez la *Dissertation sur les glaces*, par Cary de Marseille, dans le 7e volume des *Dissertazione del l'Accademia di Cortona*, p. 19, et l'ingénieux jugement de Lessing sur un passage de la Vie d'Horace attribuée à Suétone.

continuité, si elle n'avait pas été rompue à une époque par le style Pompadour, dit *rococo*. On devrait en tous temps apprendre à se garantir du mauvais goût dont l'architecture a été et est encore infectée par une foule de gens qui, sans être nés pour cet art, n'ont d'autres motifs pour le professer que l'intérêt et les besoins, ou pour mener une vie plus douce que de travailler avec la pioche, le marteau ou le rabot. Après Vignole, dont nous avons déjà parlé, Vicenzo Scamozzi publia, en 1615, un traité d'architecture sous le titre: *Idea dell' architettura universale*. Les préceptes de Vignole et de Scamozzi donnèrent cette suite non interrompue de monuments d'architecture si secs, si froids, si symétriquement uniformes et monotones, dus à l'étude et à la mise en pratique de la grammaire esthétique de Vignole, autant en France qu'en Italie. Quelques artistes bien inspirés imitaient les architectes florentins, par exemple Ammanati. On cherchait en architecture à retourner aux anciens maîtres, mais on y réussit aussi peu que dans la tragédie classique. En général les édifices élevés sous Louis XV ne portent pas le cachet du talent. On est surtout frappé du contraste qui existe entre les monuments qui ont la prétention de s'approcher de l'antique et ces toits surélevés avec leurs hautes cheminées si profusément décorées d'ornements. Lemercier, Blondel, Mansart et d'autres ne purent parer à la décadence en architecture qui eut lieu sous Louis XV. Sous ce règne on arriva à une vraie convulsion de formes, à des extravagances en fait de style, à l'absolue insignifiance de la composition, à la faiblesse, à l'abattement juvéniles de l'ornementation du style Pompadour, dégénérescence accomplie d'une manière absolue, quelle que fût son origine, qu'elle vienne d'un artiste du nom de Rocco ou de rocaille, ce style est né en Italie, on n'y remarque que l'emploi immodéré des coquilles, des plumes, etc., un oubli total de la signification intrinsèque et la mise en danse de toutes les formes, mais cependant appliquées par amour de l'effet avec une mésintelligence inouïe. Des créations de ce genre peuvent peut-être produire à l'œil un effet qui plaît et même du pittoresque, mais elles sont la perte de l'art. Né en Italie, avons-nous dit, ce style, qui n'est pas même un bâtard issu de la Renaissance, est arrivé à son apogée en France, sous le règne des maîtresses royales. Il se distingue par le chantournement et les courbes, dans ses façades, par les frontons tortueux et brisés, l'encadrement arbitraire des portes et des fenêtres et dans les intérieurs

par la surcharge d'ornements insensés, par une ornementation où dominent des coquilles de toutes formes, des guirlandes de fleurs maniérées. Il y a dans le style Pompadour un trouble et une surcharge de détails tourmentés qui le menèrent à la plus grande confusion, à la plus absolue démence pour l'œil. Le désordre du style du milieu du dix-huitième siècle est le reflet fidèle de l'état de la société de l'époque. Gabriel et Antoine, ensuite quelques autres artistes, opérèrent une réaction dans le dernier quart du dix-huitième siècle, la renaissance d'un nouveau classique mit fin au style rococo.

C'est sous le règne de Mme de Pompadour (de 1745 à 1764) que se produisit un style, moins visible dans l'architecture extérieure que dans les décors somptueux intérieurs, par exemple des cheminées, des encadrements de glaces, des panneaux de portes, des plafonds, etc. Nous avons déjà caractérisé précédemment cette architecture.

Néanmoins cette baroque architecture décorative d'une époque du dix-huitième siècle, est curieuse à étudier pour se rendre compte jusqu'où peut aller la bizarrerie, la folie, où peut conduire l'aberration du goût, la déviation aux règles du vrai et du beau, et qui provient d'une fertilité désordonnée, de l'abandon de l'étude suivie des monuments et des arts du dessin de la renaissance florentine et française. Le style Pompadour s'accordait parfaitement avec l'extravagance et la frivolité des costumes de l'époque. Tout était théâtral.

Au nombre des architectes qui ont pratiqué le style en question, nous citerons Leroux, Chamblin, Lassurance; Pineau et Meissonnier furent les dessinateurs qui aidèrent les architectes à s'engouffrer dans le mauvais goût universel qui régnait au milieu du dix-huitième siècle. Le goût pour la grandeur, l'élévation, la noblesse, le vrai et le beau avait disparu: plus les contrastes étaient violents, criards, plus ils eurent alors de succès. Les artistes du temps adoraient, comme le public, les arabesques, les créations badines d'une imagination déréglée, avec eux le public chérissait les pagodes chinoises et japonaises, les magots et enfantillages semblables, dans lesquels il n'y avait pas la moindre étincelle d'esprit et de fond; les artistes, entraînés dans le courant du jour, s'efforçaient de contenter les caprices du public dans cette voie.

Voltaire critique le goût de son époque; il dit dans le *Temple du Goût :*

Je couvrirai plafonds, voûtes, voussures
Par cent magots travaillés avec soin,
D'un pouce ou deux pour être vus de loin.

Après Mme de Châteauroux, Louis XV eut pour maîtresse Mme de Pompadour et ensuite Mme du Barry, pour laquelle il fit bâtir des palais, ornés de peintures frisant l'obscénité. Elle protégeait un jeune architecte, Claude-Nicolas Ledoux, qu'elle chargea en 1772 de la construction du pavillon de Luciennes, et qui formait un carré de cinq fenêtres de front en tous sens qui l'éclairaient. La façade présentait un péristyle de quatre colonnes ioniques dont le fond était orné d'un grand bas-relief sculpté par Lecomte (auteur de la statue de Rollin qu'on voit à l'Institut), offrant le tableau d'une bacchanale d'enfants. L'intérieur de ce pavillon était très richement décoré et orné de peintures de Fragonard et Biard.

Rien n'était plus riche, plus recherché que les meubles et l'ornementation de l'intérieur de cette maison ; les tables, les feux, les chambranles de cheminée, les serrures, etc., tout était d'un fini précieux, d'une délicatesse excessive ; mais comme le bon goût prescrit des bornes à ces qualités, on s'éloigne du beau, même du joli, en les portant à l'excès. C'est ce qui était arrivé au pavillon de Luciennes ; car ce n'est ni la richesse ni un travail délicat qui constituent la beauté, c'est l'art de donner à chaque objet le caractère qui lui convient ; ceux qui, par leur nature, exigent la simplicité ou la solidité, offrent un exemple de mauvais goût lorsqu'ils sont chargés de richesse et d'ornements. Mais le luxe et la mode du temps le voulaient ainsi. Le vrai beau est indépendant des modes et du luxe. Aux grandes époques de l'art, les artistes dirigent l'un et l'autre et ne s'y soumettent point.

Ledoux était l'auteur des barrières de Paris, élevées peu d'années avant la révolution de 1789. Malgré ses idées excentriques en architecture, il ne fut pas un des plus mauvais architectes du dix-huitième siècle ; il a rompu l'aberration du style Pompadour. Il avait la prétention de s'inspirer de l'architecture grecque ; mais la tendance d'être original l'en écarta, malheureusement pour lui. En 1764 Winckelmann avait publié son *Histoire des arts dans l'antiquité*, mais dont les architectes ne profitèrent que médiocrement. — Il en fut de même de la publication, en 1762, des *Antiquités d'Athènes*

par Stuart. On était trop dévoyé pour retrouver le bon chemin.

Parmi le petit nombre des monuments dignes d'attention du règne de Louis XV il faut nommer l'École militaire de Gabriel, le sévère et élégant hôtel de la Monnaie du quai Conti à Paris, élevé par J. D. Antoine; la gracieuse fontaine de la rue de Grenelle d'Edme Bouchardon, de l'année 1739. Bouchardon n'avait que quarante et un ans quand la ville de Paris le chargea de ce travail, qui est regardé comme un chef-d'œuvre par les architectes compétents.

Le comte de Caylus s'était déjà élevé contre le style dit *rococo*, et combattit les artistes qui s'en étaient engoués; il chercha à détruire la faveur qu'on accordait aux Meissonnier, Sajou, Perotte et Oppenord, à qui l'on peut surtout attribuer la dégradation où l'architecture était tombée sous Louis XV.

Ce fut donc malgré l'action officielle de l'Académie d'architecture, instituée pour perpétuer et même pour augmenter les règles et le bon goût de l'architecture ancienne et moderne, pour perfectionner la distribution, la décoration et la solidité des édifices, comme on lit dans l'Almanach royal de 1773, que l'architecture du dix-huitième siècle, en général, se soumit à la mode et reproduisit fidèlement le caractère de son époque dans ses différentes phases. Les masses en sont prétentieusement grandes, mais elles ne sont ni imposantes ni puissantes; elles ne portent en elles aucun caractère d'élévation, de force et de magnificence réelles, et n'en offrent que rarement les apparences. La volonté de faire grand y existe, mais elle est trahie par l'exécution : on aperçoit partout l'impuissance. Un monument a-t-il des colonnes? elles paraissent ou frêles ou trop massives, et lorsqu'elles ont par hasard l'aspect d'une certaine vigueur, elles semblent néanmoins dépourvues de solidité statique. Au lieu de supporter une masse grandiose et horizontale, avec les soutiens ou supports verticaux, qui donnent un si majestueux et rationnel aspect aux édifices de la Grèce, de l'Égypte et de l'Inde, les colonnes ne supportent qu'un poids léger, qu'une partie pauvre et mesquine.

L'ornementation parcimonieuse de l'extérieur des édifices du dix-huitième siècle est d'un goût très équivoque, pour ne pas dire baroque, extravagant. La végétation y est transformée en quelque chose de mou, de flasque, sans même de beaux contours : elle est sans vigueur comme sans beauté ni délicatesse. La forme de la plume agitée au vent semble avoir été prise pour type. Elle es

arrangée, disposée, ajustée, contournée en tous sens. Elle revient incessamment sous toutes les apparences possibles. Les feuilles et les enroulements complètement défigurés, sont trop ronds ou trop lourds, ou capricieusement métamorphosés. Des guirlandes insignifiantes ou épaisses, formées de fleurs, de fruits et d'étoffes, apparaissent mal à propos, sans raison dans des parties où elles ne sont aucunement motivées. Les consoles sont employées avec profusion où elles n'ont que faire, et métamorphosées de mille manières, plus bizarres les unes que les autres. Les moulures et les profils sont travestis de la façon la plus capricieuse et la plus absurde. Il semble qu'on ait pris les règles de la géométrie à rebours, qu'on ait voulu faire le contraire de ce qu'avaient produit les anciens en appliquant strictement les principes des mathématiques et de l'optique. L'ordre dorique est surtout burlesquement modifié. Les triglyphes et les gouttes sont appliqués sans motif et sans raison. Les façades ne correspondent plus avec l'intérieur : elles ne sont qu'un mur décoré, un grand panneau orné appuyé sur le devant des monuments.

Les jésuites ont eu une funeste influence sur le style dont nous parlons, ce qui fait qu'en général les monuments ressemblent à ceux qui sont sortis de leur école. Voilà aussi pourquoi l'architecture du dix-huitième siècle est si glacée, si dénuée de mouvement, de vie et d'âme. Les monuments de cette époque sont des cadavres en pierre ; ils semblent une anomalie dans cette société galante, active et remuante. Les églises coquettes du siècle de Louis XV, ressemblent aux boudoirs des maîtresses royales, à ces boudoirs qui reflètent l'esprit désordonné de l'époque, auquel, pour plaire, s'était assimilée la facile et complaisante imagination des artistes en faisant litière des plus simples règles du bon goût, de l'ordre et de la mesure. L'extravagance est le cachet principal, surabondant du goût de la société sous le règne du quinzième Louis.

Cependant cette baroque et trop capricieuse architecture du dix-huitième siècle est curieuse à étudier, pour en évoquer la bizarrerie, la folie où peut conduire la déviation aux règles du beau pour tous les siècles, déviation provenant de l'abandon de l'étude des types créés par la renaissance florentine, d'un caractère si élevé et si élégant.

Ensuite la philosophie du dix-septième siècle avait déjà porté ses

fruits : on raisonnait, mais spéculativement, à froid, sans entrer dans la nature des choses. De là un faux jugement, de fausses appréciations en fait d'ordre et de goût : la rhétorique avait remplacé la poésie. L'arbitraire, le caprice et la fantaisie des artistes faisaient leur loi ; de là sortirent pour l'architecture intérieure toutes ces conceptions bizarrement exprimées, cette exubérance, ces élucubrations fantastiques d'ornements maigres, contournés, tourmentés et mignardés, avec un mélange hétérogène des trois règnes de la nature, des végétaux, des animaux, des minéraux, des formes de tous les pays, des détails empruntés même aux Chinois et aux Persans, des plumes aux Mexicains ! C'est précisément cette folie d'expression, ce mélange fantastique, ce dévergondage inexplicable et impossible à décrire en abrégé avec précision, avec ordre et clarté, qui constituent l'originalité burlesque de l'architecture et d'une partie des autres œuvres d'art du dix-huitième siècle.

Le dix-septième siècle avait altéré l'architecture du siècle précédent ; le dix-huitième siècle altéra à son tour le caractère des écoles d'architecture des Métezeau, des Salomon de Brosse, des Mansart, tout en s'imaginant suivre les traditions. Mais de copie en copie, il survint une telle altération que la dernière imitation ressemblait à une caricature grotesque et difforme. Le naufrage de l'art approchait. En 1753, l'abbé Marc-Antoine Laugier publia son *Essai sur l'architecture*. Ce livre eut un tel succès qu'on en publia une seconde édition deux ans plus tard ; en 1768, Charles-Axel Guillaumot, l'architecte des casernes de Saint-Denis, de Rueil et de Courbevoie fit paraître ses *Remarques critiques* sur les observations de M. l'abbé Laugier. On voit qu'on s'occupait au milieu du dix-huitième siècle d'une rénovation de l'architecture, devenue indispensable. En 1764 Jean-Joachim Winckelmann, né à Stendal, en Prusse, en 1717, publia son *Histoire de l'art dans l'antiquité :* elle eut un tel retentissement en Europe que deux années plus tard elle fut traduite en français par Sellius et Robinet, par Jansen en 1798 à 1803, en italien par l'abbé Amoretti, 1779, par Fea, 1783. L'histoire de l'art parut en pleine décadence de l'art en Europe ; la cause de cette décadence ne fut autre que l'influence d'une littérature de jour en jour plus frivole et plus mesquine. Une révolution avait commencé dans quelques esprits en Italie. Un paysan, en travaillant la terre, découvrit Pompéi en 1748, ville ensevelie sous

les cendres du Vésuve, depuis seize cent soixante-neuf années. Les nombreux monuments de tous genres tirés de cette ville et d'une autre, Herculanum, habituèrent les yeux à de nouvelles formes, aussi gracieuses que simples. On commençait à trouver cette simplicité si pure, si *une* de l'antique préférable à la multiplicité d'ornements et à la recherche des artistes du jour. Il était réservé à Winckelmann de rendre universelle cette manière de voir; il a fondu dans son ouvrage l'esthétique générale, antérieure à l'art, dont elle régit les procédés et la marche; l'histoire des réalisations essayées successivement par des générations d'architectes, de peintres, de sculpteurs; enfin la critique des œuvres, fruits de leurs efforts : critique qui n'est autre que l'application de l'esthétique aux réalités produites. Les idées de Winckelmann ébranlèrent fortement les vieilles traditions académiques et contribuèrent considérablement à changer la manière d'envisager le fond et la forme de l'art. Alors on ouvrit les yeux sur cette inquiétude confuse et ce badinage monstrueux de formes architectoniques à lignes droites converties en formes colossales de volutes et de colimaçons. Mais la purification du style qui succéda, et en pratique encore de notre temps, tomba dans l'extrême contraire, car dans l'imitation du style pompéien et plus tard des monuments de la Grèce propre, dont les petites dimensions seules permettaient leur simplicité, on grandit alors ces dimensions d'une manière excessive, ce qui amena des vides et des nudités colossales.

Les principes de Vitruve, de ce mauvais dictateur en architecture, continuaient à régir les écoles, tel qu'il le fait encore en partie de nos jours, sans que ces principes aient été refoulés à leur valeur réelle; on construisit donc toujours selon Vitruve, en acceptant une tradition très universelle, et on ne peut plus indéfinie se rattachant à l'architecture grecque.

En 1762, Jacques Stuart, architecte et antiquaire, publia les *Antiquités d'Athènes*, une des meilleures productions du dix-huitième siècle. L'étude de l'antique ouvrit une nouvelle phase à l'architecture, une réaction en faveur d'un nouveau classicisme pour tous les arts. Alors on dépouilla l'architecture et les autres arts des vieilles et niaises guenilles du rococo; il fut coupé court au travestissement de l'antique; mais alors aussi se manifesta une sobriété d'ornementation trop subite, trop absolue dans l'architecture. Par la publica-

tion des antiquités d'Athènes, l'on pouvait concevoir l'originalité et la finesse des Grecs, en opposition avec la platitude et la grossièreté de l'art des Romains. Cette classicité née de l'étude des monuments grecs du temps de Périklès, était glaciale et vide, et fut pratiquée durant le dernier quart du dix-huitième siècle. Au nombre des édifices de cette époque, il faut nommer l'ancien hôtel du Change, la salle de comédie et l'Hôtel-Dieu à Lyon, l'église Sainte-Geneviève de Paris. Nous citerons encore l'hôtel des Monnaies de Paris, la voûte du Palais de justice et le grand escalier du même édifice, œuvres de Jean-Denis Antoine. Le Garde-Meuble de la Couronne, sur la place Louis XV (aujourd'hui de la Concorde), est un des plus remarquables monuments de Paris. Commencé en 1760 par l'architecte Gabriel, cet édifice ne s'élevait en 1763 qu'à la hauteur de la colonnade du premier étage ; il ne fut terminé qu'en 1772. Le même architecte est encore l'auteur de l'École-Militaire de Paris.

Les deux palais qui décorent la place de la Concorde au nord, dont l'un est le garde-meuble national, sont d'un style noble, riche et ample : l'auteur avait le génie de l'architecture et de la décoration, qu'il savait rendre par une belle ornementation et des lignes, surfaces et vides qui plaisent et contentent un spectateur appréciateur des arts. Le soubassement consiste dans un portique à arcades rustiques, au nombre de onze ; au-dessus de ce soubassement s'élève au premier un péristyle formé de douze colonnes élevées, d'ordre corinthien, derrière lesquelles on aperçoit aussi les fenêtres du second étage. Les arcades du rez-de-chaussée sont peut-être un peu trop hautes, ce qui enlève de la majesté à l'édifice. Les entre-colonnements sont trop espacés pour la hauteur des colonnes. Cette partie centrale de ce palais est flanquée de deux pavillons à fronton, simples et de bon goût, et qui donnent du mouvement à l'ensemble. L'édifice est couronné de balustrades.

Indépendamment de toutes ces défectuosités, de cette tentative, de cette envie, pour ainsi dire, de viser à l'effet, les artistes du dix-huitième siècle abandonnèrent la simplicité élégante de leurs devanciers et du même coup les plus simples règles données par la nature. Alors on excella dans le capricieux, le baroque et le fantastique. On

1. La Bibliothèque Nationale conserve au cabinet des Estampes un manuscrit in-folio, contenant les dessins originaux de l'hôtel de la Monnaie de Paris, exécutés avec grand talent.

brisa toutes les lignes droites, on inventa des saillies et des retraites superflues, on fit un mélange des ordres et des pilastres, on composa des encorbellements de toutes formes, on fit un usage immodéré d'ornements en spirales et en colimaçons, de consoles excentriques, de festons et de contre-festons, de niches, de projections cintrées, de rentrants curvilignes, d'entablements et de corniches bizarrement composés, etc., etc.

Quant à la morale du dix-huitième siècle, elle ne pouvait être autre chose qu'une direction destinée à prolonger la vie humaine et en même temps la rendre aussi abondante en jouissances que possible. Dans ce système, la seule vertu, c'est de favoriser son intérêt personnel; toutefois, par honneur ou par inconséquence, on ajoutait qu'il fallait aussi tenir compte de l'intérêt des autres, bien entendu s'il n'est point contraire au nôtre. Mais quiconque soutenait que le devoir, le droit et des idées pareilles ont une validité, une réalité objectives et sont obligatoires dans toutes les circonstances, n'était pris qu'en pitié comme un sot qui ne connaît ni le monde ni les hommes.

Il y avait une foule de gens qui élevaient des plaintes hypocrites et qui entendaient tirer profit de la religiosité des peuples, mais qui conservaient l'irréligion pour eux. Ces gens accusaient de corruption l'esprit public; mais ils ne s'accusaient jamais eux-mêmes d'irréligion : ce n'est qu'au voisin, aux autres, aux sujets qu'ils désirent d'avoir des idées religieuses. C'est ce qui a fait dire à Volney, dans son Catéchisme de morale publié en 1793, en parlant des vertus chrétiennes : « Ce sont des idées sans réalité; que s'il en résulte quelques effets, ils sont plutôt à l'avantage de ceux qui n'ont pas ces idées que de ceux qui les ont; en sorte que l'on peut appeler la foi et l'espérance les vertus des dupes au profit des fripons. »

Nous n'avons pas à nous occuper des mœurs plus que galantes de la cour au dix-huitième siècle, et l'habitude du vice de la valetaille élégante et dorée. Si l'on a souvent reproché leur despotisme à bon nombre de rois de France, on peut les accuser d'un plus grand crime encore, celui d'avoir démoralisé la nation. L'art s'alla promener!

Au dix-huitième siècle les sens et l'esprit primaient. Le mécanisme social fut dirigé tout entier sur la production facile, abon-

dante, parfaite, de tous les objets qui peuvent servir à rendre la vie plus agréable. Les sens devinrent délicats, exigeants, impérieux, insatiables. Les procédés des arts et les découvertes des sciences, contribuèrent presque tous à flatter, à solliciter, à enivrer les sens. Produire et jouir devint la devise du peuple; acquérir et jouir, celle de tous les officiers publics; imposer, dépenser et jouir, celle de tous les gouvernements. Les sens furent érigés en juges de tout; les sens furent les objets de toutes les complaisances et de tous les soins. Dès lors la sensibilité morale s'affaiblit et s'éteignit. Ce qui était matériel, palpable, directement utile à la vie animale et sensuelle, parut seul réel, désirable, précieux. Tout ce qui est intellectuel, moral, par conséquent invisible, parut chimérique et indifférent... La morale fut dégradée et réduite à des leçons de simple prudence; comme le devoir n'est pas toujours un plaisir, on fit du plaisir un devoir... Quiconque n'avait rien à démêler avec la justice, était un homme juste, et celui qui éludait ou se conciliait l'opinion, un homme sans reproche. Le matérialisme fut substitué au spiritualisme, ce qui supposait deux absurdités; l'une, que l'on sait ce que c'est que la matière; l'autre, que l'on peut expliquer les phénomènes de la matière. Dès lors il n'y eut plus rien d'infini dans les espérances; elles reposèrent toutes sur des calculs; elles portèrent sur l'or, le pouvoir et le plaisir[1].

L'art sévère de l'architecture ne pouvait noblement fleurir dans une société ainsi moulée; c'est ce que Condorcet avait justement compris quand il dit dans son immortel ouvrage, *Tableau historique du progrès de l'esprit humain* : « C'est uniquement aux changements dans la politique, dans les mœurs qu'il faut attribuer, non la décadence de l'art, mais la faiblesse de ses productions. »

Ce fut sous le règne de Louis XIII qu'un nombre assez considérable de vastes et somptueuses maisons particulières, nommées hôtels, furent élevées tant à Paris qu'en province; ce genre d'habitations continua à s'augmenter encore sous Louis XIV et Louis XV. L'architecture des façades de ces hôtels est sobre et offre peu de détails, une ornementation modeste; l'ensemble a demandé en général peu de frais de génie et de science : la cause en est la pénurie d'imagination, l'impuissance de créations nouvelles. Les murs sont restés d'un

1. Ancillon, *Essais philosophiques*, 1817.

aspect morne, triste, le centre est orné du traditionnel perron surmonté d'un avant-corps rappelant le temple romain avec ses colonnes et son indispensable tympan.

Il n'en est point de l'intérieur comme de l'extérieur de ces hôtels; là, les architectes du temps ont déployé une surabondance et une exagération de formes plus grotesques les unes que les autres, formes dont nous avons parlé en nous occupant du goût du dix-huitième siècle, en analysant le mauvais style surnommé Pompadour, auquel on arriva enfin de chute en chute aux conceptions les plus déréglées. En visant à l'originalité, à la nouveauté, les architectes tombèrent dans une aberration complète de l'art architectural.

Heureusement que dans l'abaissement de l'architecture en Europe, la France seule a la gloire au dix-septième siècle, d'avoir produit la majestueuse colonnade du Louvre, l'élégante aile d'ordre dorique du château de Blois, et à celle du dix-huitième siècle, l'hôtel de Soubise, le château de Maisons-Laffitte, sans oublier le Garde-Meuble de la couronne et la Monnaie de Paris, malgré sa sobriété dans l'expression de ses détails, reflétant encore une étude du style de Vignole, exprimée avec l'élégance et la circonspection françaises.

En 1706 l'architecte de la Maire ou Lemaire commença, pour Armand-Gaston de Rohan, cardinal-évêque de Strasbourg, grand aumônier de France, à bâtir l'hôtel de Soubise, où sont aujourd'hui les archives de l'État. Les façades de cet hôtel sont d'un grand style, avec beaucoup d'élégance ; il était un des plus réguliers et des plus somptueux de Paris. Blondel dit que non seulement cet édifice, pris en général, est un des plus beaux, des plus grands et des plus somptueux et aussi un des plus réguliers, des plus commodes et des plus richement ornés de Paris. La cour qui précède ce bâtiment est environnée d'une colonnade d'ordre composite d'un très bel effet, qui donne à l'entrée de cet hôtel un air de grandeur et de magnificence peu ordinaires. La cour en question a 59 mètres de profondeur et 65 de largeur. — Lemaire, homme de goût et décorateur, est aussi l'auteur des hôtels de Rohan, de Duras et de Pompadour ; cet architecte mourut en 1740.

La façade de cet hôtel s'étend dans toute la largeur de la cour;

1. Voyez un intéressant petit volume intitulé *Les Anciens petits hôtels de Paris avec une carte gravée des grands hôtels de la rive gauche avant* 1789, par le comte d'Aucourt. In-32. Paris, Henri Vaton, 25, quai Voltaire.

elle se compose d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Au centre il y a un léger avant-corps contenant au rez-de-chaussée la porte d'entrée; de chaque côté est une large fenêtre; les trois trumeaux du bas et du haut sont ornés chacun de colonnes jumelles, telles qu'on en voit à la colonnade du Louvre.

De chaque côté de l'avant-corps il y a trois baies, séparées au rez-de-chaussée par de larges trumeaux ornés de colonnes jumelles qui au premier étage supportent des sculptures; tout le rez-de-chaussée est en bossages continus. L'avant-corps est couronné d'un fronton de parfaite proportion. A gauche, au lieu de trois fenêtres, il n'y en a que deux, celle du centre est remplacée par une large ouverture donnant passage aux voitures, et au premier, la symétrie est rétablie par une fenêtre sur l'axe du passage.

L'architecture de l'hôtel de Soubise est un chef-d'œuvre où règne une symétrie agréable, de fort belles proportions et, enfin, une ordonnance savante et simple peu commune pour l'époque.

Parmi les nombreux architectes du dix-huitième siècle, il en est surtout deux qui se distinguèrent par la résistance qu'ils firent au mauvais goût qui dominait dans l'architecture de leur époque, goût on ne peut plus dépravé. Ces deux artistes sont Chalgrin et Soufflot, qui quittèrent la voie ouverte et suivie par Gilles-Marie Oppenord, Perotte, Lassurance, Sajoue, Chamblin, Leroux, Dulin, etc., qui montrèrent leur tendance pour les contours bizarres, et à tomber démesurément dans la combinaison des curvilignes qui offensent si fortement dans le style appelé rococo.

Quoique ayant été en Italie, où ce style était encore florissant, Chalgrin et Soufflot abandonnèrent les contours tortueux et revinrent aux compositions rectilignes et sévères, peut-être trop sévères même. Chalgrin était né en 1739; il est l'auteur du Collège de France, qu'il renouvela au début du règne de Louis XVI; de Saint-Philippe du Roule, commencé en 1769, achevé en 1784, d'une architecture massive et peu édifiante; il restaura le palais du Luxembourg, dont le grand escalier n'est pas sans une magnificence relative; il construisit les étages supérieurs de la tour septentrionale du portail Saint-Sulpice et qui datent de 1777; la chapelle des fonts sous le portail et le buffet d'orgues dans cette église; l'hôtel Saint-Florentin, rue de l'Orangerie à Versailles; il fit enfin le projet de l'arc de triomphe de l'Étoile; il mourut en 1811. Chalgrin chercha le grandiose sans l'atteindre,

mais il est précis dans les détails, léger dans ses profils et peu sévère dans le choix de l'ornementation.

Son contemporain Soufflot, né en 1714, ne suivit pas non plus les errements, en architecture, de son temps. Comme Chalgrin, il avait séjourné en Italie, et tous deux ne surent pas profiter de la grande renaissance monumentale de ce pays. L'architecture des temples romains se grava dans leur mémoire, et des réminiscences s'en retrouvent dans leurs œuvres, mais difficilement adaptées aux exigences modernes, autres que celles de l'antiquité. Soufflot est l'auteur du dôme de l'église des Chartreux de Lyon, où il construisit l'hôtel du Change, converti en temple protestant, l'Hôtel-Dieu de la même ville et dont le dôme est trop large et trop élevé.

En 1764 Soufflot commença à bâtir Sainte-Geneviève de Paris, aujourd'hui Panthéon, dont il ne continua la construction que jusqu'à la naissance du dôme. Le plan de l'église est une croix grecque de 107 mètres de longueur sur 81 mètres de largeur. Vu de front, cet édifice ne manque pas d'élégance; les dimensions en sont belles et l'ensemble est bien assis. Les grandes proportions de ce monument et ses parties pleines, lisses, sans ornements ni ouvertures, le rendent morne, sans vie, ce qui en architecture est toujours un grand vice. La coupole est légère, son tambour est dissimulé par trente-six colonnes corinthiennes. Quant au portail, l'entablement semble trop mesquin pour la force et l'élévation des six colonnes dont il est formé. Ensuite le fronton est écrasé : celui du Panthéon de Rome a une proportion plus élégante. Soufflot n'était point un constructeur consommé: il ne calcula pas l'étendue que devaient avoir les points d'appui du dôme; les pilastres et les colonnes isolées qui soutenaient le dôme fléchirent, et on fut dans la nécessité de substituer un massif de construction aux colonnes et aux piliers qui avaient fléchi. Cet artiste mourut en 1781.

Oppenord naquit en 1672 : il séjourna huit ans en Italie, mais ne profita nullement de la vue des grands monuments des quinzième et seizième siècles. De retour dans sa patrie, il exerça l'aberration de ses conceptions et les ridicules de son goût. C'est à lui qu'on peut attribuer l'abaissement où l'architecture était tombée sous le roi Louis XV et où le firent croupir les maîtresses royales. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à regarder le maître-autel de Saint-Germain des

Prés et de Saint-Sulpice. Oppenord, dessinateur très habile, mourut en 1742, ne laissant qu'un seul élève, J. F. Blondel.

Juste-Aurèle Meissonnier, né à Turin en 1695, mort à Paris en 1750, dessinateur, peintre, sculpteur et orfèvre, est encore un des artistes qui ont amené par leur mauvais goût la décadence du goût et surtout celui en fait d'architecture. Si cet homme s'en était tenu à son orfèvrerie ; s'il ne s'était point cru architecte, il n'aurait pas concouru avec tant d'autres à ravaler l'architecture au point où elle dut nécessairement descendre, exercée par des artistes qui n'en avaient l'ombre du génie.

Vers le milieu du dix-huitième siècle l'abbé Gédoyn écrivait ce qui suit : « Nous avons nos Lélies et nos Cornélies aussi bien que l'ancienne Rome ; nos Distimes et nos Aspasies, aussi bien que la Grèce. Présentement le démon du jeu a banni tout entretien. Les mésalliances que l'amour des richesses a rendues fréquentes ont encore beaucoup contribué à altérer le bon goût. Une bourgeoise transplantée à la cour y porte souvent le goût du terroir où elle est née, une prononciation parisienne bien pire que cette patavinité tant reprochée à Tite Live; en un mot, des manières et une éducation bourgeoises dont on ne se défait presque jamais.

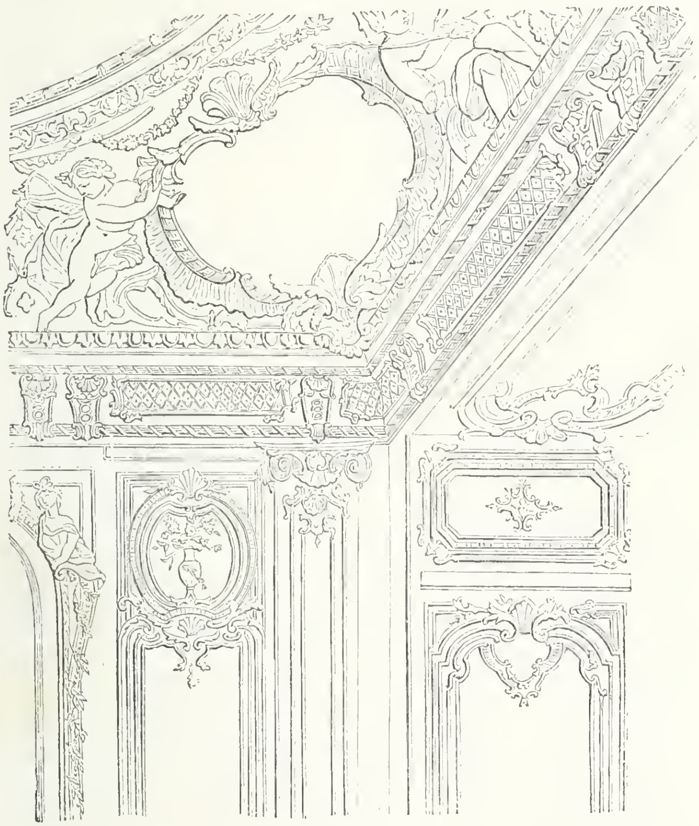
« Où trouver ailleurs cette fine galanterie qui étoit alors le caractère de notre nation et qui ne l'est plus du tout, depuis qu'en France les femmes se sont lassées du respect infini que les hommes avaient pour elles et qu'au lieu de polir nos jeunes gens, elles ont applaudi à leurs airs brusques et familiers. »

Sous le règne de Louis XVI l'architecture ne se releva pas en général de l'état de pauvreté d'idées ni de la médiocrité dans la conception de l'ornementation où elle était tombée depuis plus d'un siècle ; le style éclos alors continua sa décadence : il y eut cependant quelques monuments faisant exception.

Le style d'architecture décorative du règne de Louis XVI, est un remous de quelques styles antérieurs. Le goût rococo en fait les frais, avec une addition d'emprunts, de réminiscences de l'ornementation qui domine à Versailles, où Charles Lebrun l'a fait fleurir. Le style en question montre des surcharges de richesse où la ligne droite se rencontre avec des lignes courbes sans nombre, de toutes les formes, des coquilles, des palmettes, des modillons et des consoles baroques, — ensemble qui n'a rien de naturel ni d'architectural.

Ce style hybride ne se montre presque pas à l'extérieur, mais il est d'une grande opulence et d'une excessive diversité dans la décoration intérieure.

En l'année 1782 l'architecte Louis de France commença à élever les cent treize arcades qui entourent le jardin du Palais-Royal. De



40. — Partie du cabinet de Louis XVI au château de Versailles.

tous les temps on a critiqué avec raison ces lourds pilastres corinthiens entre lesquels viennent se noyer et se perdre une petite arcade et une longue fenêtre, le tout d'une malheureuse invention. L'entablement surtout, si brodé, si surchargé de décoration, et coupé si désagréablement par ce chapelet de petites fenêtres carrées; enfin

cette balustrade et ces vases qui essayent en vain de déguiser les combles; tout cela n'est à aucun titre bon à louer. Ces arcades furent achevées en 1787. En 1786, Rousseau éleva le monument actuellement le palais de la Légion-d'Honneur et qui ne manque pas d'une certaine originalité élégante. L'architecte Louis commença le Théâtre-Français en 1787 et l'acheva en 1790. Heurtier bâtit le Théâtre-Italien en 1781, et le termina en 1783. L'incendie de l'année 1787 avait détruit la salle de l'Opéra au Palais-Royal; Nicolas Lenoir, élève de Blondel, bâtit en six semaines le théâtre de la Porte-Saint-Martin, qui a fait honneur au talent de l'architecte. La façade de cet édifice était simple, de bon goût, appropriée au but du monument; cette salle a été détruite par un incendie il y a quelques années. Louis est l'auteur de l'élégant théâtre de Bordeaux, commencé en 1780, sous le duc de Richelieu, gouverneur de la Guyenne.

CHAPITRE XIV

DEPUIS LA RÉVOLUTION JUSQU'A NOS JOURS.

Un des plus grands événements, sans contredit, de l'histoire universelle éclata en 1789 ; cet événement avait été préparé et amené presque silencieusement dans l'esprit public depuis trois siècles. L'étude approfondie des grands philosophes, des orateurs illustres, des immortels auteurs dramatiques de l'antiquité, jointe à la réflexion, avait fait naître de saines idées en politique, en morale, en justice et en religion, tout autres que celles ayant eu cours depuis longtemps, pendant le moyen âge tout à fait judaïque, qu'il avait élaborées, imposées, éternisées et d'où s'était élevé peu à peu, non sans une opiniâtre résistance, la hiérarchie sacerdo-catholique et son compagnon le système féodal. A la place de la grâce, les peuples demandaient la justice et la renaissance du droit. Chaque institution humaine après avoir fourni sa carrière, accompli ce que le temps exigeait d'elle, a toujours sa décadence et encore le vaste et éternel champ de la perfectibilité de l'homme. L'histoire vraie, sincère et la bonne foi, enseignent qu'il en fut ainsi depuis que le monde existe.

Une révolution dans l'Église éclata au commencement du seizième siècle; elle fut violemment comprimée en France. La transformation politique et sociale dans ce pays aurait pu n'être qu'une évolution : elle ne se fit pas ; deux siècles plus tard cette transformation s'effectua par une révolution, comme nous l'avons déjà fait remarquer au commencement de ce livre, et cette révolution fut un écho lointain de l'esprit né de l'action constante de la Renaissance. Pour bien comprendre le sens de la Révolution de 1789, il faut avoir présent à l'esprit les idées et les sentiments exprimés par les philosophes pratiques du dix-huitième siècle. Ils se sont révoltés contre les préten-

tions ecclésiastiques, contre l'immobilité de tous genres, contre l'immoralité et les frivolités choquantes du temps; leurs attaques ont été dirigées par le raisonnement et par des traits d'esprit, l'ironie et la satire et toujours avec le plus gros bon sens humain. Ils n'ont combattu que les abus et les prétentions excessives introduits par la féodalité et les prêtres de tous rangs dans la politique et dans la religion, leur œuvre. La religion de la fin du dix-huitième siècle n'était qu'une superstition vulgaire, moinerie, décadence morale, jouissance des richesses de la manière la plus coupable, la plus éhontée ; la débauche illimitée, enfin, dans les richesses et les biens temporels.

L'État n'était plus que le pouvoir le plus arbitraire du roi, de ses ministres, des favorites, femmes et valets de chambre, de sorte qu'une nuée immense de petits tyrans et de paresseux, considérait comme de droit divin le pillage des revenus publics, de s'enrichir des sueurs du peuple. La Révolution a été amenée en partie par l'obstination excessive à conserver les préjugés séculaires, par l'orgueil, l'arrogance, l'ignorance et la cupidité des hautes classes.

Dans le court espace d'un demi-siècle nous avons eu le curieux spectacle de la mode[1] qui fit reproduire toutes les formes architec-

1. « J'excuserois volontiers, en nostre peuple de n'avoir aultre patron et regle de perfection, que ses propres mœurs et usances : car c'est un commun vice, non du vulgaire seulement, mais quasi de touts hommes, d'avoir leur visée et leur arrest sur le train auquel ils sont nays. Je suis content, quand il verra Fabricius ou Laelius, qu'il leur treuve la contenance et le port barbare, puisqu'ils ne sont ny vestus ny façonnez à nostre mode ; mais je me plains de sa particulière indiscrétion de se laisser si fort piper et aveugler à l'autorité de l'usage présent, qu'il soit capable de changer d'opinion et d'advis tous les mois, s'il plaist à la coustume, et qu'il iuge si diversement de soy mesme. Quand il portoit le busc de son pourpoint entre les mammelles, il maintenoit, par vifves raisons, qu'il estoit en son vray lieu : quelques années aprez, le voylà avalé iusques entre les cuisses ; il se mocque de son aultre usage, le trouve inepte et insupportable. La façon de se vestir présente luy faict incontinent condamner l'ancienne, d'une resolution si grande et d'un consentement si universel, que vous diriez que c'est quelque espèce de manie qui luy tourneboule ainsi l'entendement. Parce que nostre changement est si subit et si prompt en cela, que l'invention de tous les tailleurs du monde ne sçauroit fournir assez de nouvelletez, il est force que bien souvent les formes méprisées reviennent en credit, et celles là mesmes tumbent en mépris tantost aprez ; et qu'un mesme iugement prenne, en l'espace de quinze ou vingt ans, deux ou trois,

turales du passé, celles de l'antiquité, du moyen âge, de la Renaissance, des dix-septième et dix-huitième siècles. On les a fait figurer dans les édifices civils et religieux, dans l'ameublement, dans l'ornementation typographique. Ce spectacle de lanterne magique est enfin terminé, car il ne reste plus rien à connaître et à reproduire aux imitateurs des temps antérieurs. Nous en sommes arrivés au point où nous devons renoncer à bâtir, à sculpter et à peindre, ou rechercher un style nouveau en concordance avec l'esprit de l'époque à venir.

La grande révolution politique et sociale de 1789, a, par la déviation de ses principes et de son développement, amené par une réaction insensée, jeté l'esprit dans un désordre et une impuissance funestes à des conceptions nouvelles. Le génie national est dévoyé depuis plus de trois quarts de siècle par l'ignorance, le scepticisme et les idées rétrogrades. Il n'existe de grandeur d'aucun genre, il ne se produit aucun sujet susceptible d'inspirer l'imagination ni l'enthousiasme, le génie qui invente. L'État ne décerne en peinture des récompenses qu'aux œuvres d'art qui représentent des faits de l'histoire dite sainte; il est ensuite parfaitement inhabile à apprécier l'originalité et le mérite réel du projet d'un édifice, il donne presque toujours la préférence à celui où l'intrigue joue le rôle capital. De là, ces églises avec du faux gothique, des collèges, des mairies, des musées, des théâtres où l'on rencontre un salmigondis de styles de toutes les époques et même de tous les pays, et où se manifeste comme exubérance la pauvreté d'idée, la confusion de l'esprit et enfin l'ignorance des constructeurs en fait d'histoire.

Nous avons déjà dit et démontré que les académies de toutes les contrées aident à cet état de choses qu'elles perpétueront aussi longtemps qu'elles existeront comme corps officiel, dont les membres se recrutent avec un esprit de coterie, sans distinction effective et réelle.

Il viendra sans doute un temps où cette vérité sera reconnue, et alors on pourra espérer une révolution et ensuite une renaissance heureuse pour les arts.

non diverses seulement, mais contraires opinions, d'une inconstance et légiereté incroyable. Il n'y a si fin entre nous qui ne se laisse embabouiner de cette contradiction et esblouïr tant les yeulx internes que les externes insensiblement[1]. »

1. Montaigne, *Essais*, liv. I, ch. XLIX.

Les arts chômèrent naturellement pendant la Révolution, occupée à se défendre contre les ennemis de l'intérieur et les princes féodaux de l'étranger : ensuite elle eut à travailler à l'organisation de la société nouvelle, qui remplaçait le régime féodal qu'elle venait de détruire. Les vieilles idées et les vieilles traditions étaient encore trop vivaces pour ouvrir une ère nouvelle et donner un essor spontané, nouveau aux arts du dessin. Cependant la Convention nationale n'oublia pas de les rappeler à l'existence[1]. David fut le restaurateur de la peinture d'histoire, Carle Vernet excellait à peindre les batailles. Géricault et Prudhon furent ses contemporains, et le génie révolutionnaire se montra dans un des chefs-d'œuvre de la musique par l'hymne éternel de la Marseillaise de Rouget de Lisle. Mais le moment n'était pas favorable aux œuvres d'architecture. Pendant le règne de Louis XV, C. N. Ledoux créa le style qui se maintint jusqu'à l'Empire. Malgré ses écarts en architecture, il a fait école : la plus grande partie de ses œuvres a disparu, et dernièrement encore ses barrières de Paris ont été démolies. La barrière de la Villette seule est restée. Les colonnes triomphales de la barrière du Trône sont de cet architecte champenois, mort en 1806 à l'âge de soixante dix ans[2].

Les vieilles institutions aristocratiques fondées par l'absolutisme, supprimées par la Convention, furent rétablies par des intrigants de médiocre talent, et les vieilles traditions furent rééditées. L'académie choisit ses membres dans les professeurs de l'école des Beaux-Arts, et comme nous l'avons dit, la vieille routine avec ses préférences recommença de plus belle à agir. Les professeurs inculquèrent avec ténacité aux élèves, rendus dociles par la perspective de mentions, de médailles et de prix de Rome, surtout de travaux publics dans l'avenir, les vieux et faux principes de Vitruve, le mauvais goût de Vignole et de Scamozzi; alors parurent comme résultat de l'enseignement académique classique, les quelques monuments élevés sous l'Empire, la Restauration et le gouvernement de Juillet, et, comme regain en partie, ceux du second Empire, monuments muets, sans vie et seulement prétentieux, ne pouvant admettre même la critique, l'analyse. Pour sujets de concours on donnait des palais antiques, des thermes, des arcs de triomphe gigantesques et autres inutilités

1. Voyez *Le Vandalisme révolutionnaire, Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention,* par Eugène Despois. Paris, 1868. 1 vol. in-18.

2. Ses principaux ouvrages sont gravés dans les *Annales du Musée* par Landon.

actuelles. Tout cela se perpétua longtemps, mais eut aussi une fin forcée par les cris de l'opinion publique. L'Académie et l'école des Beaux-Arts n'eurent pas l'à-propos de proposer au concours des projets d'architecture d'utilité pratique demandés par les exigences des temps modernes. L'habileté dans l'emploi du compas et de l'équerre dut donc subvenir à la pauvreté de conception et à la science historique. Les professeurs, dans leur ignorance de l'histoire, ne s'occupaient naturellement pas de l'enseigner à leurs élèves, qui dans l'ignorance, de leur côté, de la description et du but des créations architecturales du passé, commirent des fautes monstrueuses dans leurs compositions.

« Nous ne croyons pas qu'on puisse demander à notre siècle d'avoir une architecture qui lui soit propre, a dit un auteur moderne, c'est-à-dire un système de construction entièrement neuf, spécial, individuel, et qui se distingue de tous ceux qui l'ont précédé. L'architecture est un art qui reproduit trop fidèlement l'état des mœurs et de la société pour que de notre époque effacée et sans relief il puisse sortir une empreinte nettement caractérisée. Ce privilège n'appartient qu'aux siècles où tout un peuple semble soumis à une même croyance, animé d'une même pensée, agité par une même passion. C'est alors qu'on voit s'opérer les grandes révolutions dans l'art de bâtir. Mais le doute, le scepticisme, l'indifférence ne peuvent rien engendrer et ne laissent sur le sol qu'une trace insensible et périssable. »

« Il faut donc nous résigner de bonne grâce. Selon toute apparence, nous ne ferons pas école et nous ne produirons, comme type de notre époque, aucune de ces innovations architectoniques qui caractérisent les grands siècles de l'art. Ce ne sera pas, comme beaucoup de personnes le pensent, parce que toutes les formes imaginables ayant été employées, il nous serait impossible d'en trouver de nouvelles. J'avoue qu'après l'architecture horizontale des Égyptiens et des Grecs, après le plein cintre des Romains, le fer à cheval des Arabes, l'ogive de nos cathédrales et l'anse de panier de la Renaissance, il semble difficile de trouver une forme entièrement neuve et distincte : toutefois ce n'est pas là, selon nous, le véritable obstacle qui nous arrête; car soyez bien certains que s'il se manifestait dans la société un de ces grands faits que l'architecture a la propriété de réfléchir, une forme nouvelle apparaîtrait aussitôt. Mais nous le répétons, nous ne

sommes pas dans les conditions voulues pour faire éclore ces grandes et belles nouveautés [1]. »

« N'est-ce pas une chose frappante dans l'histoire de l'art que l'incapacité de notre temps, si occupé de bâtisses, à faire revivre l'architecture? On cherche en vain dans toutes les constructions récentes, une trace d'inspiration originale: nous ne voyons pas s'élever sur notre sol autre chose que de simples ou prétentieux pastiches. Il n'y a de sincérité et de nouveauté possible dans l'architecture contemporaine qu'à l'occasion des gares de chemins de fer et des palais de cristal. L'*architecture de verre* est la seule qui appartienne à notre époque [2]. »

Malgré les dispendieux et indigents monuments élevés depuis cinquante ans, les livres illustrés à grands frais et souvent sans goût, les expositions annuelles, l'immense quantité de romans médiocres et grivois, les vers à rimes mais dénués de poésie, les courses de chevaux, l'amour pour le théâtre, jusqu'à applaudir les histrions, et d'un théâtre, Dieu sait de quelle médiocrité, nous vivons à une époque exceptionnelle d'abaissement intellectuel et moral, d'absence de génie, de décadence considérable du goût en toutes choses, sans en excepter les égards sociaux, la politesse qui étaient le patrimoine de nos ancêtres, depuis des siècles. Nos manières sont devenues grossières, la langue s'ingénie à trouver des mots, des expressions communes et qui en vingt-cinq ans n'ont pas médiocrement contribué à déformer la langue de la Bruyère et de Rousseau. Cette décadence a commencé vers la fin du règne de Louis-Philippe ; elle a continué d'augmenter considérablement sous le second Empire.

Si, à notre époque décolorée, les arts sont en décadence, s'ils manquent de sujets d'inspiration, si l'élégance de la forme s'est momentanément éclipsée, cette absence dans le goût s'est également manifestée dans les costumes de notre époque, et surtout dans ceux des femmes qui semblent avoir été inventés pour dissimuler les grâces et le charme de la plus gracieuse création de la nature, représentée en Grèce par l'Aphrodite anadyomène, origine autrement belle que

1. *Des Monuments de Paris*, par L. Vitet. *Revue française*, mars 1838. *Fragments et mélanges*, par L. Vitet. Paris, 1845, t. I, pages 279 et suivantes.

2. *Questions d'art et de morale*, par M. Victor de Laprade. Édition de 1861, p. 52.

celle donnée à Ève par Jéhovah, la triste et incomplète conception du monothéisme juif.

A la suite du décret voté par la Convention le 8 août 1793, à l'instigation du grand artiste David, il n'y eut donc momentanément plus d'académies en France ; elles chômèrent pendant plus de deux années. Alors, le 25 octobre 1795, le Directoire fonda l'Institut, l'Académie française ne fut pas représentée. « Elle était morte tout entière, excepté son impopularité, si profonde encore et si tenace, qu'on osait à peine prononcer son nom. » L'Institut se composait de trois classes dont la dernière formait celle de la littérature et des beaux-arts; sous le rapport de ces derniers, on n'y voit pas un seul membre d'une capacité, d'un talent transcendants, mais des talents fanés, des renommées de ministères. « En 1800, Lucien Bonaparte, ministre de l'intérieur, songea pourtant à la rétablir : à ce sujet, il fit sonder Suard et Morellet, qui accueillirent cette ouverture avec la joie la plus vive, et qui promirent leur concours au ministre. Lucien voulait qu'on pût lui faire le compliment d'avoir été le restaurateur de l'Académie française; il voulait pouvoir s'en vanter lui-même. Par un simple arrêté du 22 janvier 1803, Bonaparte supprimait la classe des sciences morales et politiques et divisait le corps académique en quatre classes, dont la quatrième fut celle des beaux-arts. Quant à l'art, cette réorganisation réactionnaire n'eut naturellement aucune influence heureuse : on était retourné à la vieille routine; elle ne fit donc, au contraire, que produire des caricatures, des pastiches, des œuvres hybrides. Créée sous le Directoire, protégée par un despote, la direction des arts, destinée, comme sous Louis XIV, à la glorification de ce despote, retourna entièrement au vieux style éreinté en architecture, à l'antique, mais à l'antique de convention, burlesque et glacial. Le projet d'un monument commémoratif sur la place de la Bastille, en 1800, sous la figure d'un éléphant, témoigne d'une mode passagère pour l'orientalisme. L'Institut avait visité l'Égypte; il fut un mur élevé pour arrêter le progrès, la marche des artistes consciencieux, inspirés par le mouvement de leur temps. Prudhon et Géricault, comme grands peintres, se distinguèrent vraiment seuls dans l'art à eux contemporain.

L'Empire et ses guerres furent défavorables aux arts. Napoléon ne s'en servait par occasion que pour glorifier ses victoires; les arts n'a-

vaient aucun attrait pour lui et il n'en fut pas le Mécène. De Boulogne, le 4 messidor an XIII (23 juin 1805), il écrivait à Fouché : « Je vous prie de me faire connaître ce que c'est qu'une pièce de *Don Juan*, qu'on veut donner à l'Opéra, et sur laquelle on m'a demandé l'autorisation de la dépense. Je désire connaître votre opinion sur cette pièce sous le rapport de l'esprit public ». Il y avait cependant dix-huit ans que cet opéra de Mozart était joué sur toutes les scènes des capitales de l'étranger.

Il n'était pas plus fort en histoire qu'en musique. Voici ce que le ministre de la police, par ordre de l'empereur, écrivait à Lemontey, d'un esprit équivoque, en date de Berlin, 12 novembre 1806 : « L'empereur désire, monsieur, que les éléments de l'histoire de France, par M. l'abbé Millot, soient continués jusqu'à nos jours. Je lui ai proposé de vous charger de cet ouvrage, et Sa Majesté consent à vous donner cette marque honorable de sa confiance. Je vous invite à la justifier promptement en consacrant tout votre zèle et tous vos talents à cet important travail. »

Napoléon ne se servait des sciences et des arts que dans son intérêt et pour *diriger* l'esprit public : ce n'était qu'enfantin. En 1804, il voulut achever le Louvre; une partie seulement, le corps de bâtiment au nord qui devait joindre le Louvre aux Tuileries, fut exécutée sous la direction de Percier et Fontaine. L'arc de triomphe de la place du Carrousel, dédié à la gloire des armées françaises, a été commencé en 1806, également sur les dessins de Percier et Fontaine; le premier de ces artistes, n'était qu'un habile dessinateur et le second qu'un constructeur, qu'un entrepreneur de bâtisses. Tous deux, par leur position officielle, ont eu une malheureuse et fatale influence sur l'architecture de leur époque. Dans la même année Bergeret éleva la colonne triomphale de bronze de la place Vendôme; cette colonne, que surmonte une statue de Napoléon, immortalise les exploits de la grande armée pendant la campagne de 1805. Le plan de la Madeleine, commencée en 1807, est de Pierre Vignon; Napoléon voulait en faire le temple de la Gloire. Sous la Restauration le temple fut transformé en église; le monument fut achevé par Huvé, pour cette dernière destination, qu'il ne rem-

plit que fort imparfaitement, malgré sa magnificence extérieure, les dorures, les sculptures et les peintures dont il est orné avec profusion à l'intérieur. L'arc de triomphe de l'Étoile, commencé en 1806 par Chalgrin (mort en 1811), continué par Goust, ne fut terminé que sous Louis-Philippe, par Huot et Blouet en 1836; mais très modifié par ces deux artistes. Cet édifice est froid avec une certaine chauveté, mais sévère et non maniéré. En 1807, Célerier construisit le théâtre des Variétés. Dans cette même année, fut élevé sur les dessins de Poyet et contre un palais commencé par Girardini en 1722, pour la duchesse de Bourbon, le péristyle du Corps-Législatif, en face du pont de la Concorde et qu'on y voit aujourd'hui. En 1808 fut commencée la Bourse de Paris, dont l'architecte était Brongniart : elle a été terminée en 1826 par Labarre; sa charpente en fer[1] attira dans le temps l'attention des constructeurs. Le but de l'édifice est indiqué par le péristyle corinthien qui entoure le monument, tandis que l'intérieur est d'une sécheresse et d'une platitude malheureuses malgré son ordonnance en partie pittoresque.

Si, sous l'Empire, Percier et Fontaine ont légèrement modifié par l'élément décoratif la froideur et l'insipidité de ce qui passait pour le classique, comme le montre en outre l'escalier du Louvre, il n'en fut pas ainsi des créations architecturales en petit nombre sous la Restauration, qui devinrent grossières, lourdes et monotones sous l'influence des bâtisseurs, membres de l'Institut. La chapelle expiatoire de la rue de l'Arcade, inspirée en partie par quelques œuvres de L. B. Alberti, date de 1821, est encore l'œuvre de Percier et Fontaine. Les murs, d'une nudité désespérante, font tous les frais de cette construction muette, sans âme et sans vie. En 1823, le Bas commença à élever l'église de Notre-Dame de Lorette, terminée en 1836. Petite et frivole, dorée, peinte, sculptée et pomponnée plus encore que la Madeleine, cette église a quelque mérite quant à son intérieur, qui n'a cependant rien de bien original. L'extérieur, surtout le portail, est d'une nudité désagréable. En 1827 Lepère et Hittorf construisirent l'église de Saint-Vincent de Paul avec sa façade d'une certaine coquetterie. La colonne de juillet 1830, sur la place de la Bastille, a été élevée sur les dessins de l'architecte Alavoine; le génie qui la couronne est de Dumont.

1. En 1811, la charpente du comble de la halle au blé, détruite par un incendie, fut remplacée par une charpente en fer recouverte de cuivre étamé.

Après la Révolution de 1830, Duban et Lacornée, s'inspirant du style de la Renaissance, lui firent des emprunts quelquefois heureux qu'on aperçoit dans une partie du palais des Beaux-Arts et au palais du quai d'Orsay. Le vieux classique est modéré dans le caractère de ces monuments, l'ornementation en est sobre et également modérée et non baroquement éclatante. La façade du palais des Beaux-Arts du quai Malaquais, manque d'élégance quoique due au goût de Duban, dessinateur d'un grand talent, mais médiocre constructeur. En 1836 Huvé et Guerchy bâtirent le théâtre Ventadour, d'une architecture équivoque. Ce monument vient d'être adapté au service d'une compagnie financière.

Jusqu'en 1820 environ, les architectes éternisaient avec plus ou moins de modifications le style d'architecture abâtardi de la fin du dix-septième siècle qu'on peut nommer style à pilastres. Avec la Restauration les romans de Walter Scott arrivèrent en France. On s'éprit pour les sujets tirés du moyen âge par cet auteur; les descriptions pittoresques du romancier écossais enthousiasmèrent les imaginations en peine d'aliment. Quelques bribes de la littérature allemande, inspirée par des travaux sérieux sur le passé chevaleresque d'outre-Rhin, ainsi que les études sur nos monuments de Normandie par quelques architectes anglais, vinrent ajouter à l'engouement pour le moyen âge, et l'admiration outrée pour cette époque devint une *mode*. Mais faute de science historique on se plongea par méprise dans une autre époque, celle des règnes de François Ier et de Henri II, c'est-à-dire dans la Renaissance. On était fatigué des arts de l'Empire, en architecture de ce vieux style éreinté, académique et officiel, avec ses éternelles colonnes et ses indispensables frontons. Dans la révolution qui allait s'opérer dans les arts, la peinture ouvrit d'abord la voie. La masse de ceux qui pratiquaient l'architecture sans en avoir le sentiment, fut tout à fait réfractaire au mouvement d'esprit qui s'opérait et qu'on est convenu de nommer *romantisme*, diamétralement opposé au classique tel qu'on l'avait étudié et pratiqué jusqu'alors. L'école des Beaux-Arts n'admettait pas d'innovation dont elle ne possédait point le pouvoir d'action parce que ses professeurs, tout membres de l'Institut qu'ils étaient, en ignoraient l'ascendant et les éléments. Les architectes qui dirigeaient la jeunesse fréquentant cette école s'élevaient avec dépit, avec aigreur contre les idées et les conceptions de nombre d'artistes d'un ca-

ractère courageux et indépendant qui, eux, de leur côté, se raillaient à chaque occasion de l'impuissance avérée de création originale, et surtout des jugements rendus sur les œuvres de leurs élèves par les professeurs siégeant au palais des Beaux-Arts [1].

Le public prit le parti des novateurs, ennuyé qu'il était de l'art soi-disant classique. Non satisfait encore des réparations et de l'achèvement des monuments publics de Paris, le gouvernement de Juillet conçut encore le projet de la restauration des monuments les plus remarquables du moyen âge français. De jeunes architectes ardents de caractère, enthousiastes, se mirent, non sans peines et sans difficultés, à étudier l'histoire, le style et la construction de nos cathédrales, de nos églises et de nos monuments civils de l'époque en question. La mode du gothique s'imposa d'elle-même, mais elle ne fut que passagère. Les quelques constructions nouvelles dans le style gothique rigoureux, en désaccord avec nos mœurs modernes et de plus d'une dépense considérable, restèrent isolées et ne constituèrent en aucune manière une Renaissance effective de ce style en France[2] Le gothique[3] passa de mode en quelques années parce qu'on s'aperçut qu'il était surtout trop dispendieux. Mais les nombreuses et

1. Dans le volume de son *Histoire de France*, intitulé *Renaissance*, 1855, Michelet s'est occupé de la question du mouvement qu'ont subi les arts en France vers 1828, et surtout en 1830. On y trouvera des renseignements intéressants sur ce qui se passa alors.

Dans son livre *Du prêtre, de la femme, de la famille*, de 1845, dans une note de la page 180, il dit : « Dans ce même volume » (*Histoire de France*, 1833) « j'ai commis une grave erreur (à propos de Grégoire VII), j'ai dit que jamais des hommes mariés n'auraient pu élever ces monuments sublimes, cette flèche de Strasbourg, etc. Il se trouve, tout au contraire, que les architectes des églises gothiques étaient des laïques, le plus souvent mariés. Celui de Strasbourg, Erwin de Steinbach eut une fille célèbre, Sabina, qui elle-même était artiste. »

En 1843 nous prouvâmes le premier dans notre *Manuel de l'histoire de l'architecture*, etc., t. II, que de tout temps il y eut des architectes laïques et mariés au moyen âge. Michelet, en écrivant en 1845, ne connut sans doute pas notre livre publié deux ans plus tôt.

Dans la polémique qui s'éleva entre l'Institut et les esprits indépendants, Laviron, jeune savant distingué, a écrit contre l'Académie des beaux-arts, qui fit tenir la plume par Raoul Rochette.

Nous renvoyons le lecteur aux deux réponses que Laviron fit dans la *Revue Nouvelle*, t. XI, 2e année, 1846, et l'année suivante.

2. Plus correctement nommé style ogival.

3. Quand on y réfléchit bien, il est assez curieux d'observer l'influence de la mode sur l'architecture en France. Le Directoire fit arriver la mode du faux romain, l'Empire la continua détestablement, la Restauration la modifia en l'abâtardissant

consciencieuses études archéologiques entreprises sur notre architecture du moyen âge, contribuèrent considérablement à l'avancement de la connaissance d'une partie de l'histoire de l'art, tout à fait erronée ou même inconnue jusqu'alors.

Au nombre des antiquaires qui ont concourus les premiers à la connaissance des arts et leur classification chronologique en France, il faut nommer de Caumont, qui publia en 1830 *Le cours d'antiquités monumentales, ou histoire de l'art dans l'ouest de la France, depuis les temps les plus reculés, jusqu'au dix-septième siècle,* en six volumes 8° avec atlas 4°; ensuite l'*Histoire de l'architecture religieuse au moyen âge,* 1 volume 8°, avec atlas 4° 1841, par le même. — En 1845, L. Batissier publia l'*Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge,* 1 volume 8°.

Rappelons aussi les savants et intéressants travaux sur les arts au moyen âge, d'Auguste Le Prévost, disséminés çà et là dans des revues normandes et ailleurs, antiquaire aussi distingué que modeste.

En 1843, nous publiâmes notre *Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples, et particulièrement de l'architecture en France au moyen âge,* en deux volumes in-18. —

tout à fait. Après la révolution de 1830, on abandonna entièrement le romain et la mode mit à l'ordre du jour le moyen âge. Peu au courant de l'histoire et de l'archéologie, la mode fit des emprunts au règne de François Ier, croyant à un retour aux règnes de Louis IX ou de Charles V. On vit alors quelques pastiches où dominaient l'ogive et l'obscurité dans l'intérieur des bâtisses ogivales modernes. Le gothique, comme on le nommait autrefois, eut un règne de quelques années. La mode nous donna une Renaissance frelatée; à son tour elle fut abandonnée, alors la mode fit un appel au style d'architecture du règne de Louis XIII. On vit des toits démesurément hauts, ornés de lucarnes gigantesques pour dissimuler la toiture et les cheminées Nous en sommes de nos jours au style de Louis XIV, au dix-septième siècle. Le style du dix-huitième siècle fut amorcé, mais bientôt délaissé pour y substituer le goût sec et minutieux de l'époque de Louis XVI. Il ne faut pas désespérer de voir la phase du chinois arriver pour atteindre ensuite le japonais.

Quant au style réellement grec antique, la nation française ne le trouva pas assez frivole pour son tempérament; il lui parut trop sévère, trop sérieux.

Au moment où nous écrivons, il règne une mode assez drolatique, c'est celle d'imiter servilement les nuances de vieilles étoffes, aux couleurs passées.

La mode a consacré dans nos salons un chaos, une véritable confusion de décoration et de meubles de toutes formes et de toutes dimensions, de toutes couleurs, en sorte qu'un Asiatique ou un Américain de quelque nouvelle province ou de quelque État primitif prendrait nos plus riches salons pour une boutique de bric-à-brac !

Depuis cinquante ans, une foule d'antiquaires et d'architectes ont étudié avec succès l'histoire des monuments du moyen âge, et qui ont été appréciés à leur juste valeur, loués par les uns, critiqués avec justice par les autres. Mais ce qui a été prouvé clairement, c'est que l'architecture ogivale est une création française. Aussi a-t-on cessé de lui appliquer la qualification de gothique; les Goths n'avaient rien à voir dans l'origine de cette architecture.

Après cette excursion dans le domaine de l'histoire de l'art du passé, nous revenons à l'art moderne. En 1837, les architectes Godde et Lesueur commencèrent l'agrandissement de l'hôtel de ville de Paris, une des constructions les plus considérables de notre temps, dans un style qui se rapprochait de la Renaissance du milieu du seizième siècle. Les architectes soudèrent habilement leur œuvre au style de l'ancien monument, et eurent le talent de créer un ensemble imposant par sa masse et pittoresque dans ses dispositions. Ils décorèrent les cours et les intérieurs avec un grand luxe; les plafonds étaient riches, les cheminées splendides, les escaliers et les galeries imitaient le style de la Renaissance sur son déclin et dans ce qu'il avait de plus pompeux. Toute cette magnificence fut la proie des flammes communalistes de 1871. En 1842, Fontaine éleva la chapelle de Saint-Ferdinand, en mémoire du duc d'Orléans, qui se tua en sautant de voiture. Ce petit édifice est peu remarquable et d'un goût douteux, inhabile.

La lutte du classique avec le romantique se continuait; nous avons dit que la mode de ce qu'on nommait gothique avait été de courte durée. Toutefois, la basse Renaissance, celle de Henri IV et de Louis XIII se substitua à la longue au vieux et désagréable style académique : ce fut une conquête pour l'architecture. Cependant le style ogival continuait à avoir ses panégyristes et d'habiles défenseurs, mais aussi de piteuses critiques dans le camp des classiques. Les professeurs de l'École des beaux-arts se déchaînèrent aveuglément contre la Renaissance de cette architecture du moyen âge, défendue aussi par des ecclésiastiques archéologues distingués, ce qui n'empêcha pas cependant qu'elle fut adoptée pour différentes églises nouvelles, comme par exemple Sainte-Clotilde de Paris, œuvre de l'architecte Gau, Allemand de naissance, qui a laissé un ouvrage sur les antiquités de la Nubie, ou monuments inédits des bords du Nil.

Les critiques des classiques n'étaient pas nouvelles ni originales : elles n'étaient que médiocres, puériles et en partie niaises, portaient à faux, tandis que les défenseurs du romantique étaient avant tout éloquents et puis logiques et conséquents, en parlant de nos monuments du moyen âge sous le rapport historique. L'académie des Beaux-Arts dut battre en retraite, vaincue par la nouvelle école du romantique. L'architecture française devient *éclectique;* le style de la pure Renaissance était aussi dispendieux que le style ogival : alors eut lieu une transaction. La jeunesse étudia les édifices du règne de Henri IV et de Louis XIII. Les juges académiciens de l'École des beaux-arts, commencèrent à tolérer forcément dans les projets soumis à leur appréciation, l'introduction des formes architecturales de l'époque en question. Mais on ne peut admettre que le problème d'une architecture nouvelle des temps modernes, fut dès lors résolu. Il n'y a pas eu d'unité dans les créations architecturales : les nouvelles églises furent les unes élevées dans le style ogival, d'autres dans le style roman ou à plein cintre, les théâtres dans un des ordres gréco-romains, des châteaux dans le goût de la Renaissance primitive ou de celle du règne de Henri II. Quelque opulentes et richement décorées que furent ces édifications, quelque peine que l'architecte se soit donnée pour ne pas s'écarter de son rôle, il n'en est pas moins vrai que l'œil d'un connaisseur critique, reconnaîtra dans ces édifications une manière de brutalité et de singulières contradictions. Un tel carnaval architectural ne doit et ne peut nécessairement produire que des monuments et autres édifications, non conçus d'un jet dans leur apparence extérieure et intérieure, mais engendrés et nés dans la duplicité, ou plutôt arrangés après coup extérieurement; une même âme, une même vie, n'animent pas de part en part l'œuvre. Ainsi, que l'homme a la faculté de converser en plusieurs langues, mais de ne penser et sentir que dans une seule, l'artiste créateur n'a mentalement qu'une langue, qu'un style auxquels il a réellement foi. Quiconque a la prétention de sentir dans plusieurs styles, ne sent dans aucun d'une manière vraie et pure; il ne sent tout au plus que d'une façon archéologique ou conventionnelle. Son sentiment du beau est incomparablement plus bas que l'amour dans le harem des Orientaux.

Les changements téméraires dans l'extérieur de l'homme des temps contemporains, ne sont qu'affectés; ce sont des phénomènes

à moitié vrais, un masque qui ne répond pas à son for intérieur; son goût chancelle et se heurte à des extrêmes grossiers. Toutefois, à côté de ce monde semi-naturel qui, fluctuant, change de mode, il y en a néanmoins un autre plus naturel qui a en lui les meilleures qualités morales et intellectuelles du génie de notre temps, et qui ne diffère presque pas dans son essence, de l'époque primitive de la Renaissance. Ce n'est que cette face vraie et pure que l'art actuel doit et peut saisir, exposer, représenter.

Le péril où se trouve l'architecture depuis longtemps, c'est qu'elle est exercée par des praticiens qui n'en ont pas le génie et qui en ignorent l'essence. « Un homme, dit Platon dans son Protagoras, qui ne sait ce que c'est que l'architecture, ne sera jamais proprement ce qu'on appelle un méchant architecte, car il n'est pas même architecte. » L'architecture est le premier, le plus grand mais aussi le plus difficile des arts : elle est la manifestation matérielle des lois et des facultés générales de l'espace ordonnées par le génie. L'architecture consiste donc à ériger avec habileté, en se soumettant à un système de règles mathématiques, toute espèce d'édifices selon leur but et leurs exigences, d'une manière durable, commode et agréable, en leur donnant des formes qui concourent à faire deviner leur destination. La belle architecture exige de l'unité dans ses œuvres, des proportions harmonieuses, dans les façades la force, la stabilité, une majestueuse simplicité, une distribution sage et modérée des portions qui les composent et une ornementation décorative développée pour ainsi dire du corps de l'œuvre. Il faut que la contemplation et l'effet de cette œuvre réveillent des sensations agréables, parlent à l'âme et satisfassent pleinement la raison et l'esprit, portent enfin à la méditation et au contentement. De nos jours en France l'excès de l'industrie, l'esprit aléatoire, la passion de l'argent, la cupidité poussent à l'anéantissement du sentiment du beau. Dans l'industrie, le but de l'homme, c'est lui. Il traite la nature comme à lui soumise, à laquelle il imprime le cachet.

L'art c'est la propre et correcte raison du sujet exécuté; chaque art et celui de bâtir entre autres, est défini par Aristote comme étant la faculté de produire avec jugement, conforme aux règles de la raison, ce qui convient à l'homme; la cause efficiente réside dans le créateur de l'œuvre et non dans la matière : cette cause ne doit pas seulement avoir en vue un dessein, un but, mais doit avoir un but

convenable. La cause efficiente est le résultat de l'expérience de beaucoup de conceptions variées, le jugement au moyen duquel un objet est choisi dans beaucoup d'autres similaires; elle doit s'efforcer de combiner le beau avec l'utile. Pour que le choix en question soit utile et rationnel, il faut qu'il soit aidé de la science et principalement de la science historique, dans le but de ne pas faire un amalgame hétérogène.

A de très rares exceptions près, nos architectes sont fort peu instruits et encore moins savants. « L'histoire des beaux-arts est une partie essentielle du haut enseignement littéraire. Par la poésie, la littérature touche aux arts et se range avec eux sous une même loi. Pour juger sainement de l'œuvre des poètes et donner plus de certitude aux théories qui doivent la régir, la critique littéraire étudie aussi l'œuvre du peintre, du statuaire, de l'architecte et du musicien. Ce n'est que par des observations simultanément faites sur tous les arts, que nous arrivons à la connaissance des préceptes particuliers à chacun d'eux, aussi bien que des lois communes à tous.

Les principes communs à tous les beaux-arts et les règles propres à un art distinct se prêtent une mutuelle lumière. On ne connaît bien les ressources légitimes d'un art qu'en se faisant une idée exacte des rapports qui le rapprochent des autres et des limites qui l'en séparent. En étudiant ces rapports dans la logique et dans l'histoire, l'esprit s'élève jusqu'aux lois supérieures qui règlent toutes les manifestations du beau; il se définit à lui-même d'une manière complète et précise la notion de l'art en général, c'est-à-dire qu'il connaît les sources dont l'art découle et le but qu'il doit atteindre.

Quoique l'art ait son existence indépendante, il n'est point dans la société un fait isolé; c'est parce qu'il concourt puissamment au développement moral des individus, à la grandeur des nations, qu'il doit tenir une large place dans toute éducation libérale. Ce qu'il nous importe surtout d'en connaître, c'est le rôle qu'il joue comme agent du perfectionnement moral. L'action des arts sur notre intelligence et notre volonté, les moyens de la rendre plus efficace et plus légitime, tel est le sujet de toutes les recherches théoriques sur la statuaire et la peinture comme sur la poésie, recherches qui constituent ce qu'on nomme la philosophie de l'art ou l'esthétique[1]. »

1. *Questions d'art et de morale*, par M. Victor de Laprade. Éd. de 1861, pag. 11 et suiv.

La philosophie elle-même, dans son sens le plus étendu, n'est qu'un travail analogue, appliqué à l'ensemble des connaissances humaines. Rapprocher toutes les sciences, quel qu'en soit l'objet, qu'elles s'occupent des faits de la nature ou des faits de l'âme, déterminer les méthodes et les principes particuliers à chacun ou communs à toutes, parvenir ainsi jusqu'à la loi de la connaissance en général, jusqu'au critérium du vrai, c'est là l'étude qui constitue la philosophie proprement dite. Cette étude rend nécessaire une histoire composée des sciences les plus diverses : physique, psychologie, astronomie, zoologie, médecine. La philosophie n'existe donc qu'à la condition d'un rapprochement général de toutes les sciences; comme aussi, par une nécessité corrélative, il n'y a pas de science légitime et de bonne classification des sciences sans une philosophie [1].

« Pour bien connaître les lois générales des arts, leurs rapports légitimes et leurs limites naturelles, il faut les étudier dans l'ensemble de leur développement historique, et suivre en même temps, dans l'intelligence pure, toutes les transformations de l'idée rationnelle du beau et de la notion générale de l'art qui en dérive [2]. »

Il semble vraiment que nos architectes modernes esquissent un canevas, compulsent sans discernement les livres qui reproduisent les monuments les plus connus de l'Europe et de l'Asie Mineure, et glanent des bribes soit belles ou laides, qu'ils forcent à orner la charpente du monument qu'ils ont conçu. On voit des emprunts faits à des monuments qui ne sont pas de l'époque la plus pure, ainsi des colonnes engagées comme au nouveau Palais de justice, à la Bibliothèque nationale, qui font double emploi avec le mur contre lequel elles sont placées : la colonne comme le mur est un support et non un motif de décoration. Nous n'avons que de rares exemples dans l'antiquité, de colonnes engagées, ainsi au temple d'Érechthée, au monument de Lysikrates à Athènes; le premier édifice date de la fin du troisième siècle et l'autre de l'année 335 avant l'ère vulgaire. Ces colonnes engagées sont toujours d'un mauvais effet vers le chapiteau, qui se trouve estropié par sa rencontre avec la face verticale du mur.

On ne semble voir dans les façades monumentales qu'un simple

1. *Questions d'art et de morale*, par M. Victor de Laprade. Édition de 1861, pag. 11 et suiv.

2. *Id*, page 20.

mur à décorer; on ne se rend pas compte que ces façades font partie de l'ensemble de l'organisme d'un monument, qu'elles doivent en faire deviner le but et la raison, qu'elles ne sont qu'une partie d'un tout qui doit être homogène et *un*.

L'architecture est la représentation du beau dans la nature inorganique. Il faut aussi qu'elle se soumette aux lois de cette nature, les lois de la pesanteur, de la cohérence, la conformité extérieure au but : mais elle ennoblit ces exigences en leur inculquant le génie du beau qui doit aussi les allier, les unir. Par ce moyen l'œuvre architecturale devient un ensemble organique, vivant, dont les parties doivent être dans une connexion intime et qui ne peut être détruite sans anéantir l'ensemble. Toutefois, cette connexion organique ne peut naître que de la beauté et non de l'élément naturel et du sujet en lui-même. L'élément naturel dans lequel gît l'architecture est inférieur, bas, étroit, tandis que par l'organisme de son développement, il s'élève, acquiert de l'indépendance, devient idéal et délicat, affranchi de la nécessité brutale, forcée, ne dépendant que des sens matériels.

L'anarchie et l'ignorance en général, de l'histoire en particulier, l'incapacité et l'insouciance des gouvernements qui se sont succédé depuis près d'un siècle, et qui devraient cependant favoriser l'architecture dans ses progrès et sa pureté, l'État et le trésor public seuls, étant à même d'élever des monuments nationaux sur une grande échelle, loin de chercher à faire renaître l'architecture, ces gouvernements n'ont rien fait pour elle et n'ont pas arrêté sa décadence en voie de continuer depuis trois quarts de siècle. Les ministres des Beaux-Arts s'en sont remis aux décisions souvent peu fondées d'un corps officiellement constitué, qui a ses idées préconçues, souvent en désaccord avec l'opinion publique, corps qui depuis trop longtemps s'est arrogé le droit d'arbitre suprême en fait de science et de goût, sans en avoir la capacité ni l'éclat exigés. L'État met au concours les projets d'édification des monuments de la souveraineté. Mais presque toujours ces concours n'ont été qu'un véritable leurre. Quand la faveur ou la médiocrité ont fait leur choix d'un projet qui n'est ni bon ni mauvais, dont elles reconnaissent l'insuffisance, elles pipent le talent des autres concurrents du concours; on profite alors de ce talent, s'il s'en manifeste, pour en faire bénéficier le sujet protégé

par le jury ou l'administration. Quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, on voit dans l'exécution du projet adopté, tout autre chose que ce qu'offrait le choix primitif du jury. Comme résultat final, on a ces œuvres d'art, ces édifices d'une ordonnance mesquine, pitoyable, d'une insuffisance complète, d'un goût éclectique, éreinté et déplorable.

Un projet de monument est-il soumis à la décision des Chambres législatives, on nomme vite une commission peu experte en fait d'art et surtout en architecture. Cette commission approuve aveuglément ou critique; mais dans l'un ou l'autre cas aucun membre n'encourt de responsabilité, par la raison spécieuse que le jugement est collectif, où l'intrigue joue encore un rôle.

L'Institut et les Chambres ont le plus souvent rendu des décisions qui ont surpris l'opinion publique et prêté à rire. Tout ce que nous venons de rapporter est pernicieux pour l'art; le seul moyen d'y parer, c'est que le ministre des Beaux-Arts soit personnellement responsable des travaux qu'il commande ou distribue, et qu'il se présente seul au tribunal de l'opinion; qu'il ne se retire plus sous l'égide de commissions dont les membres sont souvent eux-mêmes sujets à caution sous bien des rapports.

L'architecture, comme tout phénomène de l'étendue, exprime et doit exprimer purement l'effet au moyen de lignes. La ligne propre produit comme telle déjà en elle-même un effet esthétique sur l'âme : les doux contours d'une montagne portent à la tranquillité, au repos, à la gaieté, au contentement : les masses abruptes, escarpées, de roches, avec leurs pointes aiguës, leurs angles en zigzag, émeuvent involontairement l'esprit. La ligne droite à naître sera l'expression la plus pure de la tendance indépendante à l'infini; mais dans les limites de son évocation elle émeut par son inaltérable parité, et produit l'idée du repos, de la stabilité et de la sécurité. Une courbe quelconque est toujours facilement l'interprète d'une élévation de l'esprit. Le plein cintre est dans ce cas le repos le plus sublime, la satisfaction la plus accomplie. La belle forme immuable du firmament est découverte. Toutefois les lignes architecturales n'agissent pas par elles-mêmes, mais bien dans la combinaison la plus variée, réglée par l'ordre et la symétrie que l'architecture a empruntés à l'élévation la plus belle de la nature, le corps humain; il leur faut encore l'eumétrie et le rythme qui produisent le retour précis du

similaire et le manifestent dans l'expression visible. Alors naît un jeu de lignes réellement harmonieux, une musique de l'étendue.

Il faut encore que l'architecte sache la perspective, afin de pouvoir se représenter à l'esprit l'effet que produira son projet (sur le papier) quand il sera exécuté ; il faut qu'il saisisse l'harmonie des masses et des formes, le rapport des couleurs, enfin qu'il puisse se rendre compte du jeu de l'ombre et de la lumière. La science de l'architecte consiste surtout, quant à ce qui concerne la beauté, à donner à son œuvre l'expression qui lui convient : c'est en cela qu'on reconnaît un maître dans l'art. Il faut qu'il conçoive l'esprit que le corps matériel respirera, il doit être bien convaincu que cet esprit ne peut lui être acquis par des emblèmes ni par des inscriptions. C'est ainsi que l'architecte devient poète : son temple devient un hymne, son arc de triomphe une ode, un dithyrambe, son palais pour le chef de l'État une épopée, sa maison de campagne une idylle, son tombeau un havre, un port.

« Aux époques où, en l'absence de toute grande pensée, un art se fractionne en genres aussi étroits et aussi multipliés que les fantaisies des sens, il est fatalement poussé à sortir de ses limites. Alors se manifestent entre les arts ces unions adultères, cette promiscuité, symptômes de la ruine dernière de tout sentiment du beau chez une nation. »

« En signalant ces résultats funestes, l'histoire aide la théorie à consacrer dans les arts l'unité du but et la diversité des moyens. Ce n'est point un sentiment plus vif de l'unité qui, à des époques telles que la nôtre, pousse les artistes à franchir les bornes légitimes de leur art, c'est, au contraire, un oubli complet du but de l'art en général, et le désir de stimuler les sens blasés faute de pouvoir parler au cœur. »

« Les artistes qui visent au but véritable ne se perdent pas à la recherche de moyens nouveaux et étrangers à leur art ; pour trouver ces moyens, il faut se détourner de sa route et les chercher dans les chemins de traverse. Or l'artiste qui obéit à une vocation puissante, qui subit l'appel irrésistible de l'idéal, qui a soif du beau, n'a pas la pensée de se détourner et de s'arrêter pour puiser à des sources étrangères. Mais celui-là est exposé à confondre les moyens, qui n'a qu'une notion confuse du but. »

« Comment pourraient suivre dans l'art une voie droite ceux qui ne

savent pas bien si l'art s'adresse aux sens ou à l'âme; ceux qui hésitent entre ces deux théories : l'art est une contrefaçon de la nature, une imitation du monde matériel; l'art est la manifestation du beau invisible, l'expression de l'idéal. L'art matérialiste ne cherche qu'à produire des sensations agréables, n'importe par quels moyens; or le monde des sensations et des appétits est de sa nature un monde désordonné, et le désordre est le contraire de l'art. Le monde de l'esprit est, au contraire, celui des lois fixes, des règles immuables, de l'harmonie. L'art spiritualiste, pour se conformer à ces règles, n'a qu'à suivre sa propre pente; et ces règles le mènent infailliblement vers le beau [1]. »

La guerre de 1870 imposa de nouveau un repos aux arts. A la suite de la délivrance de Paris, les vieilles intrigues, les vieilles coteries se reconstituèrent et agirent comme par le passé. De nouveaux chefs-d'œuvre de mauvais goût s'élevèrent à Paris et dans les provinces, la bâtisse du Trocadéro, par exemple, et l'Hôtel des Postes à Paris, d'une pauvreté de composition désespérante et qu'on prendrait vraiment pour une caserne. On annonça à grand fracas le concours pour l'édification d'un nouvel Hôtel de ville de Paris : qu'en est-il advenu? Des façades aussi peu dans l'esprit et le style de la Renaissance que la façade de l'Église de la Trinité, du même auteur! L'espace ne manquait cependant pas, on pouvait élever un monument grandiose digne de la capitale d'un grand pays; mais que voit-on? Un hachis indigeste de réminiscences mal observées, mal employées, aucune grande unité architecturale, l'inspiration de quelques jolis détails mal adaptés où on les retrouve. Le caractère général de l'architecture du nouvel Hôtel de ville de Paris est assez vulgaire et on ne peut plus bourgeois. Il ne présente aucun détail qui surprenne agréablement l'œil d'un spectateur habitué à observer les beaux monuments de la Renaissance qui augmentent le plaisir à mesure qu'on les étudie davantage, plaisir qui se prolonge de monument en monument, de surprise en surprise de la richesse d'idées, de motifs et d'imagination.

1. *Questions d'art et de morale*, par Victor de Laprade. 2e édition, 1861, pag. 56, 57.

Pour quelle raison avoir prodigué l'ornementation à la seule façade principale sur la place, et avoir laissé les trois autres côtés dans cette nudité de mauvais goût qui n'a aucun rapport avec la façade principale? Ces trois côtés ressemblent à des façades d'usines ou à un magasin! Les architectes n'ont étonné que les badauds, mais l'opinion publique a parlé haut et a manifesté franchement sa déception.

Il y a aujourd'hui chez nous, il faut l'avouer, aberration d'ordre, de goût, de raison et de convenance, aussi un encombrement de médiocrités dont le flot monte d'année en année.

Il y a une cause péremptoire de l'état de nullité universelle dans lequel se trouve la France au moment actuel et dont participent particulièrement les beaux-arts; cette cause est d'abord la réaction illogique et sotte contre l'esprit de la Révolution de 1789, et qui dépend du défaut d'instruction générale et puis de l'influence subreptice et pernicieuse de l'Église ou cléricalisme, qui ne vit que par l'ignorance.

Le défaut total d'instruction chez nous est universellement reconnu depuis la guerre de 1870. D'où provient principalement ce défaut? Napoléon Bonaparte, l'usurpateur de la souveraineté nationale qui plus tard prit sa revanche et le vainquit, créa la hiérarchie funeste du corps enseignant, de telle sorte qu'il en fut et resta le maître absolu, comme un colonel l'est de son régiment. Il le forma ainsi dans l'idée de façonner la nation française à la soumission, au servage les plus absolus, en caressant le vain espoir, la folie même, de vouloir maintenir l'opinion publique dans les limites qui lui permettraient la durée du pouvoir qu'il allait assumer.

La Convention nationale, dans sa haute sagesse, avait aboli et enlevé son influence au clergé et supprimé les vœux monastiques, cette plaie sociale qui autorise, en opposition de la raison, à faire son salut personnel au détriment de la société laïque.

Napoléon, voulant s'appuyer sur le concours fallacieux des prêtres rouges, violets et noirs, conclut en 1801 le *Concordat* avec le pape Pie VII, et la funeste influence du clergé fut rétablie dans la politique et sur les consciences ignorantes, craintives ou intéressées, et

le vieux traintrain rétrograde de l'ancien régime recommença de plus belle, ce qui n'empêcha pas cependant Napoléon de faire enlever de nuit, à Rome, le pape et de le mettre en captivité à Fontainebleau en 1809, où il resta jusqu'en 1814.

Le retour à la religion catholique, la compression de la liberté, la répression des idées conformes à l'esprit de la Renaissance des lettres grecques et latines, de la Révolution de 1789, ont tué la logique et le développement des principes moraux qu'elle proclama il y aura bientôt un siècle.

Il y a un aveu européen, universel et de l'opinion publique chez nous qu'une pénurie de talents pèse à notre époque sur la France. Il n'y a pas une seule grande capacité militaire, qu'il ne faut pas confondre avec le courage guerrier. Nous n'avons plus de Hoche, de Kléber, de Moreau, de Kellermann, de Jourdan, de Desaix, de Marceau, jeunes héros nommés presque tous généraux sur le champ de bataille et non l'annuaire militaire sous le bras, l'annuaire bourgeois quoique officiel, qui ne s'inquiète que des années de service et non des capacités innées.

Il n'y a pas en France un seul homme politique en évidence : s'il y en a, sa dignité le tient momentanément à l'écart.

La tribune législative est déserte depuis longtemps, et n'est occupée que rarement par le seul orateur indépendant et vraiment instruit et politique, au milieu de ses cinq cents collègues. Le barreau est veuf depuis qu'on n'entend plus l'éloquence judiciaire et politique d'un Berryer, d'un Mauguin, d'un Odilon Barrot.

Où sont les successeurs de David, l'auteur du sacre de Napoléon, de Géricault, de Prud'hon, des Vernet, d'Eugène Delacroix, de Gudin, de Michalon ?

Où sont nos historiens, nos philosophes vraiment penseurs, nos grands écrivains politiques hors ligne ? Nos historiens sont morts avec les Thierry, les Guizot, les Michelet, les Quinet, les Mignet ! Nos penseurs, nos écrivains politiques du commencement du siècle ne sont pas remplacés.

L'haleine pestilentielle cléricale et jésuitique a tué dans l'œuf toute idée de liberté, toute idée généreuse de perfectibilité sociale : elle a contribué à mettre et à tenir dans le marasme mortel l'esprit progressif né au sein de notre grande Révolution.

Les livres destinés à l'instruction, écrits par d'illustres auteurs, foi-

sonnent par milliers dans les pays étrangers, où ils enseignent avec le plus grand succès, les plus heureux résultats, la jeunesse et même les hommes d'un âge mûr : ces livres n'existent pas dans notre patrie, parce que nos auteurs sont incapables ou dépendants de l'Université, bridés qu'ils sont depuis des années par des ministres de l'instruction publique d'une crasse ignorance eux-mêmes, qui ménagent le prêtre dans leur intérêt, et sur lesquels le clergé exerce par conséquent une malheureuse influence.

La plupart de nos libraires, d'une instruction de collégiens, peu aptes à juger par avance le succès d'un livre nouveau, n'ont par conséquent point d'initiative. Ils n'osent publier que des livres qui ne déplaisent pas aux prêtres et aux ignorants orgueilleux que le cléricalisme astucieux tient sous sa coupe. Cet état de choses s'est empiré comme tout le reste sous le second Empire par l'influence de l'Espagnole Eugénie, femme de Napoléon III, et il continue depuis 1870, jusqu'à ce qu'une nouvelle et terrible révolution renverse enfin de nouveau l'œuvre occulte de l'inconséquente réaction contre ce qu'a établi la Révolution.

Et nos ministres? Ils sortent on ne sait d'où; la plupart sont pris dans la Chambre des députés, où ils se disent républicains. La majorité sort de l'obscurité : ces hommes n'ont aucun passé, aucun prestige qui puissent les recommander au respect et encore moins à la reconnaissance du pays, parce que, arrivés au pouvoir, ils changent d'opinion du jour au lendemain sans honte et sans vergogne. Ces hommes ne voient qu'eux, leur intérêt personnel, et oublient leurs devoirs envers la France! A leur mort, on les enterre, et c'est tout.

Et les députés que sont-ils? La plupart, des hobereaux, des avocats parleurs mais sans cause, des médecins sans clientèle, des propriétaires fonciers, indifférents aux prospérités publiques, ne connaissant que la satisfaction d'un orgueil puéril, ne travaillant qu'à l'agrandissement de leur fortune, et il va sans dire réactionnaires jusqu'à la bêtise, ignorant les causes de la Révolution, ainsi que le développement de l'esprit qu'elle a évoqué, et cela sans le moindre soupçon des conséquences impérieuses, logiques et naturelles qu'elle a eues sur les affaires nées du mouvement social d'alors. Ces gens croient réussir par leurs idées réactionnaires à comprimer l'action de l'opinion publique, ils ne se souviennent pas que les révolutions de 1830,

de 1848 et du 4 septembre 1870, sont dues à des députés et à des ministres qui avaient la sottise de vouloir faire rétrograder l'opinion jusqu'en 1788 !

En fin de compte, c'est dans une anarchie complète et déplorable que se meut donc, sans boussole, la société actuelle en France, constamment contrariée par des réactions diverses, celles surtout nourries par l'intérêt personnel qui est aveugle. On peut contrarier l'opinion publique, mais on ne réussira pas à la faire reculer et à faire renaître le système social du moyen âge avec son cortège de privilèges et d'injustices. C'est l'anarchie dans laquelle nous nous trouvons qui déroute les arts et les lettres qui ne produisent que des avortons. L'ignorance empêche ou détruit les convictions dans les arts et les lettres; ballottés par tous les courants, ils se jettent sur les débris du passé qui est sans vie et qui tue une saine imagination et empêche la naissance, l'éclosion d'œuvres mûrement conçues, sainement réfléchies. Dans l'indécision, l'hésitation, les arts et les lettres succombent en ne réchauffant que les créations du passé, à défaut d'aliment nouveau pour l'esprit et l'imagination. Où sont les grands faits de l'histoire moderne qui ont inspiré les œuvres de l'esprit, ainsi que l'opérèrent les grands mouvements sociaux de l'époque de la Renaissance, dont nous avons essayé de retracer les conséquences, concernant une branche des arts libéraux?

ALLEMAGNE

BIBLIOGRAPHIE

LANGE. — Original Ansichten der historisch merkwürdigsten Städte in Deutschland, nach der Natur aufgenommen. Darmstadt, 1837 et années suivantes, in-4.

SCHEFERS, A. — Die deutsche Renaissance. Leipzig, 1873, in-folio.

KLEIN, J. A. — Rheinreise von Straszburg bis Dusseldorf, mit Ausflügen nach Baden, Heidelberg und Frankfurt, etc. Coblence, 1843, 4e édition, in-8.

GRUPPE, O. F. — Carl Friedrich Schinkel. Berlin, 1843, 1 vol. in-8.

KALLENBACH, G. G. — Chronologie der deutsch mittelalterlichen Baukunst in geometrischen Zeichnungen, etc. Munich, 1844, 24 planches in-folio.

FÜSSLI, W. — Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein. Leipzig, 2 vol. in-8, 1846.

LÜBKE W. — Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart, 1873, 1 vol. in-8 de 990 pages, formant le 5e volume de l'histoire de l'architecture de F. Kugler.

ORTWEIN, August. — Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Decoration und Kuntsgewerbe in original Aufnahmen. — Unter Mitwirkung von Fachgenossen, herausgegeben von August Ortwein. Leipzig, 1878, 4 volumes in-folio.

ALLEMAGNE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Vers la fin du quinzième siècle, surtout sous le règne de l'empereur Maximilien Ier, et d'autres princes allemands, on commença à mépriser, à déjouer les importunités et les usurpations exercées par la hiérarchie ecclésiastique et qui étaient devenues plus révoltantes, plus odieuses et plus perverses sous l'Espagnol Borgia comme pape Alexandre VI.

Le développement général de la culture intellectuelle et littéraire de l'Europe et ses conséquences, se déduisent d'eux-mêmes et demanderaient un exposé que le cadre de ce livre ne peut et ne doit embrasser. Nous dirons cependant que l'esprit humain, en Allemagne comme en Italie et en France, se dégagea de la foi autoritaire et de l'obéissance servile, qui commencèrent à ne passer que pour des usages surannés; en même temps il s'éleva un avant-goût de la liberté qui excitait à l'action de la raison, à la reconnaissance et à l'aveu pour les imposants exemples que fournissait l'antiquité polythéistique. Il existait alors deux courants pour la culture intellectuelle : l'un appartenait à la science constituée en corporation, l'autre était du domaine scientifique et des sentiments du peuple. A la fin tous deux se lièrent et se fortifièrent réciproquement, sans abandonner néanmoins leur indépendance et leur direction propres.

C'est à cette époque que se constituèrent les langues nationales qui servirent à vulgariser les faits historiques, d'autres à alimenter avec abondance l'imagination dont elles répandirent les bienfaits en Allemagne, comme presque partout ailleurs. Alors on voit aussi

l'architecture de la Renaissance déloger en grande partie le vieux style ogival : la science vainquit les inventions d'une imagination égarée, et la liberté dans l'élégance se substitua à la routine des combinaisons géométriques, jamais adoptées par le bon goût des Italiens, qui ne s'écartèrent pas des traditions que les Grecs leur communiquèrent en passant par Rome.

A la suite de longues guerres avec les Germains, après les essais incessants et infructueux pour s'établir en vainqueurs sur la rive droite du Rhin, les Romains furent obligés d'abandonner la conquête des rives orientales de ce fleuve. La Rhétie seule leur resta. Comme ils furent continuellement occupés à se défendre, ils ne purent songer à élever des monuments (comme ils le firent dans la Gaule), au milieu des forêts qu'ils envahissent de temps en temps pour se retirer sans cesse sur la rive gauche du Rhin, où ils étaient presque chez eux. C'est pour cette raison qu'on n'a pas découvert de monuments d'architecture romains sur les rives droites de ce fleuve, à peine celles de quelques forts militaires qu'ils avaient élevés pour leur défense.

Lorsque arriva la Renaissance, les artistes n'eurent donc en Allemagne aucune idée de l'architecture romaine classique ; on peut par contre admettre que quelques-uns d'entre eux se rendirent du sud de l'Allemagne en Italie, en suivant la voie qu'avait prise le commerce, et où ils purent visiter et étudier les monuments anciens ainsi que ceux de la Renaissance italienne.

La Renaissance des lettres classiques en Italie avait précédé l'invention de l'imprimerie en Allemagne : dès le quatorzième siècle les Minnesänger, poètes qui composaient des poésies galantes, étaient descendus au rang de maîtres chanteurs, dont la plupart étaient artisans. Le goût s'était tellement corrompu que les cours des princes, qui avaient été au treizième siècle le séjour acquis des poètes, étaient devenues le théâtre des bouffons et des jongleurs. Tout cela changea avec la clarté qui venait de poindre en Italie. Toutefois le développement des études classiques et leurs conséquences eurent lieu plus tard et plus lentement en Allemagne que dans d'autres pays.

L'invention du papier-chiffon avait eu lieu en Allemagne dès le commencement du quatorzième siècle ainsi que celle de la gravure en bois. Vers 1450, Martin Schöngauer fut le plus ancien graveur dans cet art; Jean Gutenberg, Jean Faust et Pierre Schoeffer lut-

taient pour la gloire d'avoir inventé l'imprimerie; le premier livre imprimé fut un psautier et un brevet d'indulgence en latin, du pape Nicolas V, de 1454.

Parmi les savants célèbres de cette époque, étaient Jean Wessel, admirateur de Platon; Nicolas de Cuse, cardinal, un des promoteurs des lumières en Europe, initié à toutes les sciences, connaissant les langues grecque, latine, hébraïque, aussi distingué comme philosophe que par l'élévation de ses vues et le brillant de ses lumières, profond mathématicien, le premier qui s'aperçut que le mouvement des étoiles fixes selon les tables alphonsines ne concordait pas avec les observations faites par Ptolémée. Le cardinal eut assez d'indépendance et surtout de courage pour proclamer de nouveau le double mouvement de la terre, c'est-à-dire qu'elle tournait autour du soleil, qu'il existait plusieurs mondes et enfin que les planètes étaient habitées. Ce prêtre distingué mourut en 1464.

Nous nommerons encore comme premiers restaurateurs des lettres en Allemagne et même dans d'autres parties de l'Europe, Rodolfe Agricola; Jean Reuchlin, qui fit renaître l'étude du hébreu et mort en 1522; Conrad Celtes, Bavarois, autre ardent restaurateur des lettres dans sa patrie, versé aussi dans l'archéologie de l'antiquité; Jean Dalberg, mort en 1503, évêque de Worms; Jean de Tritheim, mort en 1516, théologien, annaliste savant; Veit Winsheim (Ortelius), né en 1501, professeur de langue grecque à Wittenberg, célèbre par d'excellentes traductions latines de Sophocle, de Théocrite, de Thucydide et de Démosthènes; Thomas Naogeorges, né en 1511, traduisit les tragédies de Sophocle, Joachim Camérarius, très actif dans le développement des écoles de Nurenberg, savant et qui exerçait une activité littéraire au profit et avec une ardeur pleine d'amour pour le bien public : Camérarius a traduit du grec en latin beaucoup d'œuvres des philosophes, historiens, poètes et astronomes de l'antiquité, enrichies de scholies et d'explications; il avait du goût pour les beaux-arts, et était l'ami d'Albert Dürer; Conrad Peutinger, mort en 1547, fut le premier savant qui, à Augsbourg, se soit occupé de recueillir les antiquités.

Depuis que l'empereur Charles IV eut établi la première université en Allemagne, le nombre s'en était accru considérablement. A la fin d'un an et demi, il en fut fondé dix-huit. D'un autre côté, l'esprit de l'époque devint brutal, grossier même chez les catholi-

ques ; chez les protestants les études théologiques les rendaient partiaux, mais chez les uns et les autres, le fanatisme, l'esprit de parti, et les allures soldatesques raillaient tous les sentiments humains. Un tel ordre de choses était on ne peut plus contraire en général à la naissance et au développement des arts et particulièrement au sentiment du beau en architecture qui resta nul, tandis que les peintres purent exercer leur art avec un certain succès et en le perfectionnant.

Dans le courant du quinzième siècle, il se développa dans les régions méridionales et septentrionales de l'Europe, une prodigieuse activité scientifique, quoique cette activité eût puissamment aidé l'arrivée de la réforme, elle réagit encore avec la même puissance sur la situation de la science, d'abord sur la théologie où se porta l'esprit de recherche, et ensuite sur l'esprit scrutateur de l'époque; en général cette activité stimulait les efforts et l'ambition de la classe savante dont l'essor, par la plus noble élévation dans ses travaux, fut la garantie la plus sûre, que la victoire conquise sur le moyen âge, et n'arrêterait plus dès lors, la marche triomphale de l'intelligence appuyée sur la science, en empêchant de plus une résurrection de la barbarie qu'on venait de vaincre.

L'Italie avait sonné le réveil, dont un écho s'étendit sur la France et enfin sur l'Allemagne et d'un commun accord ces trois pays échangeaient entre eux les progrès merveilleux qu'on venait de faire en toutes choses. Toutefois il y eut un temps d'arrêt pour l'architecture. La première édition de Vitruve est de Rome 1484; il y en eut une autre de Venise de 1511; l'édition de Philandrier est de Rome 1544; Philandrier fut aidé par Joconde et Rabelais, qui se connaissait en architecture. On est en droit d'admettre que parmi les savants allemands qui venaient fréquenter l'université de Paris, il y en eut qui instruisirent leurs compatriotes autant de la science de Vitruve que des monuments qui durent les frapper pendant leur voyage en France. Mais par ses résultats, on peut juger que leur récolte ne fut pas fertile ni profitable à leur patrie.

Au dix-septième siècle l'Allemagne retombe dans une grande décadence en fait de goût littéraire, scientifique et artistique. Elle commença à suivre celle de l'Italie et vers la fin du siècle, celle de la France. En imitant l'étranger, le goût se corrompit davantage à peu d'exceptions près, la dégénérescence arriva à son comble. Au lieu

d'une mobilité indépendante de l'esprit on voit qu'il arriva une pédanterie empesée, exprimée dans les arts comme dans la littérature.

Ce qui a fait défaut à l'Allemagne pour activer le développement du style de l'architecture de la Renaissance, c'est une capitale, où de nouveaux monuments auraient pu donner l'impulsion, et ensuite des types venus d'Italie pour remplacer les édifices grotesques de la fin du quinzième et du commencement du seizième siècle.

Les universités seules étaient des centres intellectuels; mais dans leur organisation elles suivirent celle de l'université de Paris qui, au lieu d'imiter la direction humanitaire qui s'éleva en Italie, choisirent la voie théologico-scolastique. A la tête des universités allemandes était toujours, comme chancelier, un prince de l'Église nommé par le pape, et comme de raison ce haut fonctionnaire de l'université était sinon opposé, au moins relativement contraire à l'esprit nouveau réveillé par l'époque. Ce fut là une des causes principales qui empêcha l'étude précoce des œuvres des auteurs grecs et latins de l'antiquité, étude qui comme ailleurs aurait infailliblement conduit peu à peu l'esprit à une autre étude, celle des monuments contemporains des auteurs en question. Les artistes, sans stimulant du dehors de leur pays, restèrent donc stationnaires, leur imagination demeura comme figée dans les formes baroques de l'architecture abâtardie de la fin du quinzième siècle; leurs œuvres témoignent de la caducité dans laquelle ils se débattaient sans pouvoir en sortir.

CHAPITRE I

ARCHITECTURE DU SEIZIÈME SIÈCLE

Il s'éleva cependant une époque en Allemagne où l'architecture du moyen âge fut plutôt défigurée que dépossédée. C'est ce qui arriva plus particulièrement d'abord dans l'architecture des maisons d'habitation, pour lesquelles on conserva le type ancien, des petites galeries aveugles ou fictives snas le toit, des balcons saillants, des tourelles, des fenêtres carrées : tout cela devait se conformer aux dispositions du temple romain et comme pour résoudre ce problème on ne trouvait aucun moyen, on se contenta d'introduire certaines portions du romain, classique, comme apparence illusoire de l'antique, dans les édifices où respirait encore l'écho du passé. Ce ne fut que plus tard qu'on parvint à abandonner les formes du moyen âge pour en créer de nouvelles à la suite de cet abandon, pour ainsi dire forcé.

Parmi les localités qui se distinguèrent à l'époque de la Renaissance allemande, il faut nommer Augsbourg. Là, le caractère national des arts se maintint rigoureusement depuis le milieu du quatorzième siècle jusqu'au milieu du siècle suivant. Toutefois la proximité de cette ville à l'Italie, ainsi que son commerce actif avec ce pays, eurent pour conséquence une action prépondérante des meilleurs résultats. Cette action fut généralement acceptée sans contrainte et l'on voit non seulement que les édifices du seizième et du dix-septième siècles portent tous l'influence du goût italien de cette époque, mais encore que les églises ogivales du moyen âge subissent, au moins à l'intérieur, une métamorphose dans le même genre. Il y avait à Augsbourg des familles distinguées par leur culture intellectuelle et leurs richesses, telles que celles des Fugger, des Welser,

des Peutinger qui, conscientes de l'origine de la ville, du génie littéraire et artistique du temps, surent tenir en honneur les sciences et les arts au moyen de bibliothèques et de collections d'œuvres artistiques de tous genres.

Nurenberg, fondée vers 1024 sous l'empereur Conrad le Salique, où en l'année 1470 naquit le grand Albert Dürer, Freiberg en Saxe, Bamberg, Würzbourg, Ratisbonne, Ulm, Freibourg en Breisgau, Bâle, Strasbourg, Spire, Heidelberg, Worms et beaucoup d'autres villes furent des centres d'où rayonnèrent abondamment les arts qui y étaient cultivés. Il pouvait y avoir rivalité dans l'édification des monuments par ces villes, mais les types antiques faisaient défaut, il n'y avait aucune unité générale quant à leur conception, ce qui fit qu'il y eut autant de caractères différents pour l'architecture de la Renaissance en Allemagne, qu'il y avait de villes ou de contrées où s'élevaient des œuvres d'architecture.

Les tourmentes religieuses, les événements politiques et les guerres arrêtèrent l'essor qu'aurait pu prendre l'architecture en Allemagne, avons-nous dit. Cet essor ne commença dans ce pays qu'avec le dix-septième siècle, où renait aussi la floraison de la littérature allemande, dans l'esprit des temps modernes.

Vers la fin du quinzième siècle fut élevé le cloître et le dortoir de Bebenhausen en Souabe, où expire ou commence à expirer le système ogival. Il en est de même de l'église des Saints-Ulric-et-Afra à Augsbourg, également de la fin du quinzième siècle. La dégénérescence de ce style, s'aperçoit encore à certaines parties du dôme de Mersebourg, de la Moritzburg de Halle, à l'hôtel de ville de la même cité, aux écuries impériales de Nurenberg, d'une manière plus accentuée à des maisons d'habitation de Halberstadt, à l'hôtel de ville de Stargard en Poméranie et surtout à un portail baroque de l'ancienne église collégiale de Chemnitz. Cette décadence s'accentue encore davantage au clocher de l'église d'Ansbach en Franconie, et enfin on voit une Renaissance pauvre et bâtarde dans nombre de maisons particulières de la ville de Nurenberg qui datent de 1540 à 1590. Tous les exemples que nous venons de citer prouvent un désarroi dans l'esprit et l'imagination des artistes qui les ont conçus. Le système de l'ogive a jeté ses dernières lueurs bizarres où il était tombé en Allemagne depuis 1475 jusqu'au milieu du seizième siècle. Mais on ne voit poindre aucun style élégant ni rationnel

à comparer à notre architecture française des règnes de Charles VIII, de Louis XII et des quinze premières années de celui de François Ier.

La Renaissance de l'étude des lettres classiques en Italie se propagea de là un peu plus tôt ou un peu plus tard dans les différents pays de l'Europe. Par les hautes études l'Allemagne était préparée à recevoir cette Renaissance, mais lentement; quelques humanistes distingués concoururent à la développer. Rodolphe Agricola et Conrad Celtes surtout ont été les actifs propagateurs des nouvelles études amenées par un goût épuré et en abandonnant en partie les idées qui avaient eu cours durant le moyen âge. Ils furent secondés par le chevaleresque Ulric de Hutten qui combattait énergiquement pour la liberté de penser; doué de facultés intellectuelles extraordinaires et d'un courage inébranlable, il fut le héros de cette liberté avant Luther, qui apparut à son tour. La critique de ce réformateur de certains abus introduits dans le catholicisme depuis quelques siècles seulement, réveilla le calme de l'esprit allemand; la critique de Luther de la doctrine des indulgences, les projets, les guerres, l'ambition de l'empereur Charles V, amenèrent une profonde agitation en Allemagne; des démêlés de tous genres de l'empereur avec les princes et la noblesse de l'empire enrayèrent presque pendant tout le seizième siècle, le développement de la vie civile et intellectuelle. Aussi l'histoire nous apprend-elle que l'architecture pratique en souffrit durant les trois premiers quarts du siècle nommé. On voit peu de monuments entiers du seizième siècle en Allemagne, on restaurait ceux du moyen âge, on ajoutait quelques détails de peu d'importance aux édifices du passé, mais il y a une architecture abondante, luxueuse, qui est celle de la décoration des salles et pièces intérieures, où le style nouveau se donna franc jeu, dans presque toutes les contrées de l'Allemagne.

Dans les affaires, les plus chères aux hommes, celles qui concernaient la religion, l'esprit du temps, ou l'opinion publique qui venait de naître en Europe, se prononça avec une force irrésistible. Sans elle Luther aurait aussi peu ébranlé le trône de la hiérarchie ecclésiastique que le firent Wikliff et Jean Huss. L'opinion publique est restée l'âme de la vie intellectuelle et simultanée de l'Europe; c'est encore elle qui en a développé la raison, le jugement pratique, *le droit des gens*, d'abord dans la liberté des Pays-Bas. L'empereur Charles V et son fils Philippe II combattirent en vain la puissance nouvelle

et inconnue de l'opinion publique. Aucun des deux ne comprit la force de cohérence intellectuelle des peuples. La réforme religieuse ne fut pas la cause du sang répandu au seizième siècle et depuis : la méprise politique de ses adversaires en a été la véritable origine.

Quelque distingué que fût le talent des artistes allemands en général, au seizième siècle, ils ne purent atteindre l'élégance et la finesse dans le style qui donnèrent une célébrité universelle aux architectes, peintres et sculpteurs de la Renaissance italienne. Le développement intellectuel de l'époque dans chaque pays, avait pris une direction différente ; les Italiens furent calmes en poursuivant la voie de leurs spéculations artistiques ; les Allemands de leur côté se tournèrent avec énergie vers l'action de l'idée. L'activité partiale, bornée de l'idée devait nécessairement amoindrir sinon tuer la tendance de la naïveté dans l'art, ce qui ne l'empêcha pas d'ouvrir néanmoins la voie un peu tardive au développement d'une époque nouvelle dans la manifestation des arts du dessin. L'Allemagne, par les conjonctures politiques et religieuses fut privée d'un sol prospère et favorable au moins aux arts pour un certain temps, dont l'architecture souffrit plus que les deux arts d'imitation ; elle dut forcément se tenir relativement passive, elle se recueillit et n'adopta que les types et les formes employés à l'étranger et ne fut pas originale. L'Allemagne ne nous présente qu'un épanouissement tardif dans la seconde moitié du seizième siècle, d'œuvres d'art d'un caractère un peu vulgaire et lourd, qui visait en architecture plutôt des sujets d'ornementation qu'autre chose.

En 1470 naquit à Nurenberg, la Venise de l'Allemagne, Albert Dürer, qui personnifie la Renaissance germanique. Vers la fin de l'année 1505, il alla en Italie recevoir l'initiation à l'art nouveau : il avait alors trente-cinq ans. De retour d'un voyage dans les Pays-Bas en 1521 dans sa ville natale, cette vieille commune germanique s'était déclarée pour la réforme religieuse : elle toucha aussi la raison de Dürer. Dès l'année précédente il avait écrit au chapelain de l'électeur Frédéric le Sage : « La vérité chrétienne nous importe plus que toutes les richesses et que toute la puissance de ce monde, car ces choses passent avec le temps, mais la vérité demeure éternellement. Si Dieu me permet d'approcher du docteur Martin Luther, je ferai son portrait avec soin et le graverai sur cuivre, afin de perpétuer le souvenir de cet homme chrétien, grâce auquel je suis sorti des grandes

angoisses ». La nouvelle de l'enlèvement de Luther au retour de la Diète de Worms le mit dans une grande inquiétude. Invoquant Dieu, il écrit : « Tu détruiras la puissance despotique et usurpée du siège romain... Donne-nous l'Évangile saint et pur, non l'Évangile obscurci par les doctrines humaines ».

En 1513, à l'âge de quarante-trois ans, Dürer composa son fameux *Chevalier bravant la mort et le diable;* cette merveilleuse gravure ne représente-t-elle pas la fin de la chevalerie et la disparition du moyen âge que sentait Dürer? A cette époque ce grand génie pressentait déjà l'un et l'autre et prévoyait la Renaissance et toutes ses conséquences pour sa patrie.

Dans un de ses ouvrages imprimés[1] il apprécie l'excellence de l'art grec et romain. En parlant de celui du moyen âge, il écrit qu'il a été perdu pendant mille ans; que seulement depuis deux cents ans il a été remis au jour, car l'art se perd, et après un temps étendu on le découvre de nouveau. Dans le même livre il dit encore : « Mais si l'on veut parler de l'ensemble d'une construction ou de ses parties, j'estime qu'aucun architecte célèbre ou aucun constructeur n'ignorent combien habilement l'ancien Romain Vitruve a écrit dans ses livres de la solidité, de l'utilité et de l'ornementation des édifices qu'il faut suivre par conséquent avant tous autres et s'initier à ses théories. Si donc j'entreprends à présent de faire une colonne ou deux entre-colonnements, pour que les jeunes élèves puissent s'y appliquer, je songe au sentiment des Allemands, car ceux qui d'ordinaire veulent bâtir dans un style nouveau, désirent aussi posséder une nouvelle *façon* pour ce faire, inconnue auparavant. C'est pour cette raison que je veux faire autre chose, du nouveau, d'où chacun puisera ce qui peut lui plaire, et qu'il travaille ensuite selon sa volonté. » Et cette belle et remarquable gravure, nommée vulgairement « *la Mélancholie* », où l'on reconnaît l'esprit interminable de recherche et d'incubation, représenté sous la figure d'une femme entourée d'un nombre considérable d'instruments et d'outils, ne symbolise-t-elle pas la perplexité d'une époque de transition où les génies du temps, abandonnant toutes choses du passé, cherchaient indécis les éléments de l'avenir? Cette curieuse gravure date de 1514 : Dürer avait été en

1. *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt in Linien, Ebnen und ganzen Corporen*, 1525. In-folio.

Italie, où il avait fait connaissance des plus grands artistes et de leurs merveilleuses œuvres en tous genres. Ce fut à Venise qu'il reçut le baptême comme initié à l'art laïc, pour devenir dans sa patrie, le fondateur de l'art allemand, l'art de la Renaissance, que des événements politiques et religieux empêchèrent de se développer comme il le fit en Italie, en France et en Espagne.

Dans tous les tableaux, dans toutes les gravures d'Albert Dürer, comme dans le triomphe de l'empereur Maximilien son ami et son protecteur, on voit paraître des fragments d'ornements dans le goût de la Renaissance italienne; mais ce grand artiste en use encore avec sagesse, avec réserve et discrétion pour ne pas heurter maladroitement, pour ne pas blesser l'opinion publique, qui n'était pas encore assez préparée à admettre peut-être sans critique le nouveau style auquel on commençait à frayer la voie, soit en peinture, soit en architecture.

Albert Dürer fut le premier en Allemagne qui enseigna théoriquement la perspective. Jean Van Eyck l'avait pratiquée par sentiment dans ses intérieurs de maisons et d'églises, et Paolo Uccello, Florentin contemporain de Brunelleschi, introduisit la perspective aérienne dans la peinture. En France ce fut Jean Pèlerin, né en 1445 ou environ, qui le premier composa un traité de perspective avec le titre « *De Artificiali Perspectiva* ».

La Renaissance allemande n'a pas l'élégance et le charme de la Renaissance italienne et française, ni le goût et la science de leur ajustement en fait de l'ornementation architectonique. Cette Renaissance est empruntée, indécise, quelquefois un peu brutale et même grossière. Elle est bien pénétrée du sentiment de nouveauté qui n'a pu se faire clairement jour dans ses créations : ce sentiment était encore dominé par le caractère de l'art de la seconde moitié du quinzième siècle, art en pleine dégénérescence, livré au caprice, à la confusion et à une licence complète. L'architecture de cette décadence suivait encore certaines règles tirées de la géométrie, mais la liberté avec laquelle ces règles furent appliquées, a fait des œuvres d'architecture de véritables caricatures, de curieuses monstruosités. Les règles en question n'étaient sous le compas des architectes que les tentatives de combinaisons extravagantes dont le caractère est le bizarre, l'incohérent et presque toujours le burlesque et souvent le laid. Une excessive variété avait à la fin du quinzième siècle

amené des formes hasardeuses et risquées on ne peut plus extraordinaires, telles qu'on peut les voir dans l'église des Saints-Ulric-et-Afra d'Augsbourg, bâtie par Burkhard Engelberger d'Augsbourg, mort en 1512. Les chapiteaux s'aplatissent : en plan, dans les faisceaux des colonnes, la ligne sinueuse est employée : les tailloirs sont nus, mais le chapiteau qu'ils coiffent décrit en plan des angles rentrants et sortants et en dessous de l'astragale, on voit des consoles prismatiques et curvilignes en élévation. Les architectes du temps affectionnaient sans rime ni raison les pénétrations de corps carrés ou octogones qu'ils superposaient à profusion.

Il semble que vers 1472 et 1486, Jean Hösch de Gmünd et Mathieu Roritzer, tous deux architectes renommés, se soient efforcés de ramener quelque ordre dans l'architecture de leur époque, le premier en publiant un petit traité correct de géométrie et le second une méthode pour dessiner l'épannelage de diverses parties de clochetons, de pinacles et de flèches. Mais la décadence était trop intense pour que leurs efforts aient pu être couronnés de quelque succès.

Quant à la sculpture d'ornement, elle était aussi fortement en décadence que l'architecture.

Nous avons dit que les guerres et la réforme avaient relativement empêché la Renaissance en architecture. Le commerce du sud de l'Allemagne avec quelques villes du nord de l'Italie, surtout avec Venise, a influé sur l'architecture de quelques localités de la haute Allemagne. Mais cette influence n'a été locale que çà et là, et le style n'a pu se développer comme il l'a fait en France sous François Ier et par l'unité nationale. En Autriche, la Renaissance italienne, déjà au commencement de sa décadence, n'a fait produire que des énormités en architecture ; c'est en Autriche qu'on rencontre des pilastres d'une élévation démesurée, et en général un emploi désordonné de tous les éléments et de toutes les formes en fait d'architecture, qui semble avoir subi une déroute des plus complètes, surtout au dix-septième siècle.

On ne trouve pas en Allemagne un seul édifice qui ait les dimensions, l'unité d'ensemble et de détails, de nos monuments de la haute Renaissance, comme on les observe à Chambord, à Blois et à Fontainebleau ainsi qu'aux châteaux du bassin de la Loire et ailleurs, en France, dans beaucoup de départements.

Dès l'année 1500, un système de forme raide et froid s'était intro-

duit dans l'architectnre ogivale qui survivait à elle-même, ce qui est visible jusqu'à un certain point par le projet de la miraculeuse tour du dôme d'Ulm, qui ne fut pas exécuté entièrement. Vers 1530, ces formes ne furent pas développées, mais rompues; la liberté que prirent les artistes dégénéra en une licence effrénée. On recueillit des formes de tous les styles, et pour varier, on en inventa de nouvelles nullement fondées, dont bon nombre sont puériles : toutes furent employées dans un amalgame curieux, ainsi qu'on le voit dans la tour avec flèche de l'église de Saint-Gombert à Ansbach en Franconie, avec ses deux tourelles octogones, commencées en 1493. La grosse tour centrale ne fut achevée qu'en 1530; là, apparaissent déjà des moulures romaines qui s'éloignent entièrement de raison de celles qui avaient été employées dans le style ogival. Dans la flèche à jour, l'ornementation ne ressemble nullement à celle en usage au moyen âge. La Renaissance y avait déjà pénétré. Il en est de même des flèches des deux tourelles, qui ont un aspect étrange. Au quinzième siècle, Ansbach devint le siège des Hohenzollern, ce qui fit la renommée de cette ville.

Parmi les formes qu'aimaient les architectes du style ogival expirant, sont celles des dais ou piédestaux des colonnes, qui offrent une grande et curieuse variété dans leur conception. Nous citerons ceux des portails des différentes églises de Halle et de Mersebourg : il y en a de prismatiques, avec superpositions alternantes, d'autres sont cylindriques, il y en a aussi dont le cylindre est renfermé dans une sorte de filet ou à cannelures torses placées en diagonale. Les fenêtres sont également caractérisées par le sommet des meneaux curvilignes, où règnent en partie les lignes droites, verticales et horizontales. Les porches aussi sont de compositions diverses sans système uniforme : on y voit régner le caprice des architectes, témoins ceux de l'église des Saints-Ulric-et-Afra à Augsbourg.

Les portes avec leur ornementation dégénèrent et sont soumises à l'arbitraire des artistes; on affectionne les baguettes et les listels entrelacés, comme aux portes de l'église d'Augsbourg citée, du dôme de Mersebourg, de l'hôtel de ville de Halle (intérieur).

Vers 1520 environ, le style de la Renaissance se répand donc très modestement en tous lieux en Allemagne, empêché par les guerres et les tourmentes religieuses. Après la paix d'Augsbourg de 1555 entre protestants et catholiques, l'Allemagne commença à jouir d'une

sorte de calme. Les tourmentes et les guerres s'apaisèrent ; à part l'exécution de Frédéric de Saxe en 1567, et la guerre de Cologne relative à Gebhard Truchsess en 1584, l'Allemagne resta en paix.

Il est néanmoins difficile de tracer pour ce pays le développement historique et progressif, suivi, de son art monumental, vu le petit nombre de reproductions graphiques de ces édifices. Toutefois on peut cependant indiquer trois époques principales dans la succession des styles en Allemagne. La première est celle que nous venons d'indiquer de 1520 à 1555. Elle comprend les essais primitifs pour chercher à acclimater la nouvelle architecture sur le sol germanique. Ces essais se bornent à l'emploi de certains détails insignifiants en eux-mêmes, n'embrassant pas en entier les monuments, et n'offrant pas d'ensembles complets. Ces détails plus ou moins importants, s'approchent de la Renaissance italienne primitive du nord de la péninsule et particulièrement de celle de Venise. Quand on pouvait bâtir, les primitives constructions dans le style de la Renaissance, furent des édifices religieux, où le style ogival lutte encore en partie avec le style nouveau.

Vers 1500, on voit souvent poindre la Renaissance dans les détails de tableaux, dans les dessins, les gravures et quelques sculptures d'ornement ; chaque fois que les arts du dessin reproduisent des monuments d'architecture, ils sont dans le style classique romain, souvent dans celui de la Renaissance toscane.

Quant aux constructions profanes, on y trouve un mélange timide de Renaissance et de moyen âge. Cependant on y voit un réalisme naissant exprimé dans le feuillage d'ornement, qui est métamorphosé en *naturalisme*. On voit aussi dans ces constructions des réminiscences anciennes dans des parties accessoires, telles que tourelles en encorbellement, balcons de même, portails à pignon élevé et aigu, ornés avec magnificence, etc.

Nous citerons pour l'époque en question la nouvelle paroisse de Ratisbonne de 1519, décorée de fenêtres à plein cintre avec meneaux curvilignes et ornée de pilastres en guise de chambranle ; ensuite les belles fenêtres du cloître du dôme dans la même ville ; la belle tour de l'église de Saint-Kilian à Heilbronn, de 1510 à 1529, le chœur de l'église de Freiberg de 1513, l'église paroissiale de Schneeberg de 1516, de Saint-Pierre de Cologne de 1524, de l'hôpital de Gmünd de 1536, du château de Dusseldorf de 1538 ; viennent ensuite les constructions

profanes telles que les plus anciennes parties du palais de Freising, avec sa curieuse cour entourée de péristyles en marbre, mais d'une Renaissance confuse ; ensuite les plus anciennes parties du palais royal de Dresde, postérieures à l'année 1530 et le Tucherhaus dans la Hirschelgasse de Nurenberg, de 1533. Ces constructions ont sans doute subi l'influence directe d'artistes étrangers, et, quant au palais ou résidence de Landshut qui date de 1536 à 1543, il est certainement dû à un artiste italien. Sur l'ancien corps de bâtiment (de 1491) de l'hôtel de ville de Brême, on ajouta vers 1545 la riche façade actuelle, dont l'architecte fut Lüder Bentheim.

Au milieu du seizième siècle, la Renaissance se répand presque en tous lieux en Allemagne. Depuis la paix religieuse d'Augsbourg en 1555, elle jouit de tranquillité. Dans ses dispositions et dans ses formes le style ogival du passé était encore assez vivace dans le cœur des peuples du Nord, ou même invétéré; il lui était permis de se continuer d'une façon relative.

C'est surtout dans la bourgeoisie que se perpétuait le moyen âge avec ferveur. L'ensemble du système des formes ogivales se liait intimement à l'esprit manuel qui avait surtout pénétré, ainsi que ses vestiges le prouvent, dans la composition capricieuse et outrée, fantastique des meneaux vermiculés des fenêtres et autres parties architecturales. Ce détail plaisait particulièrement en Allemagne, par la tendance permanente dans ce pays aux subtilités et aux raffinements qui avaient pour moyens les combinaisons géométriques pratiquées au moyen âge.

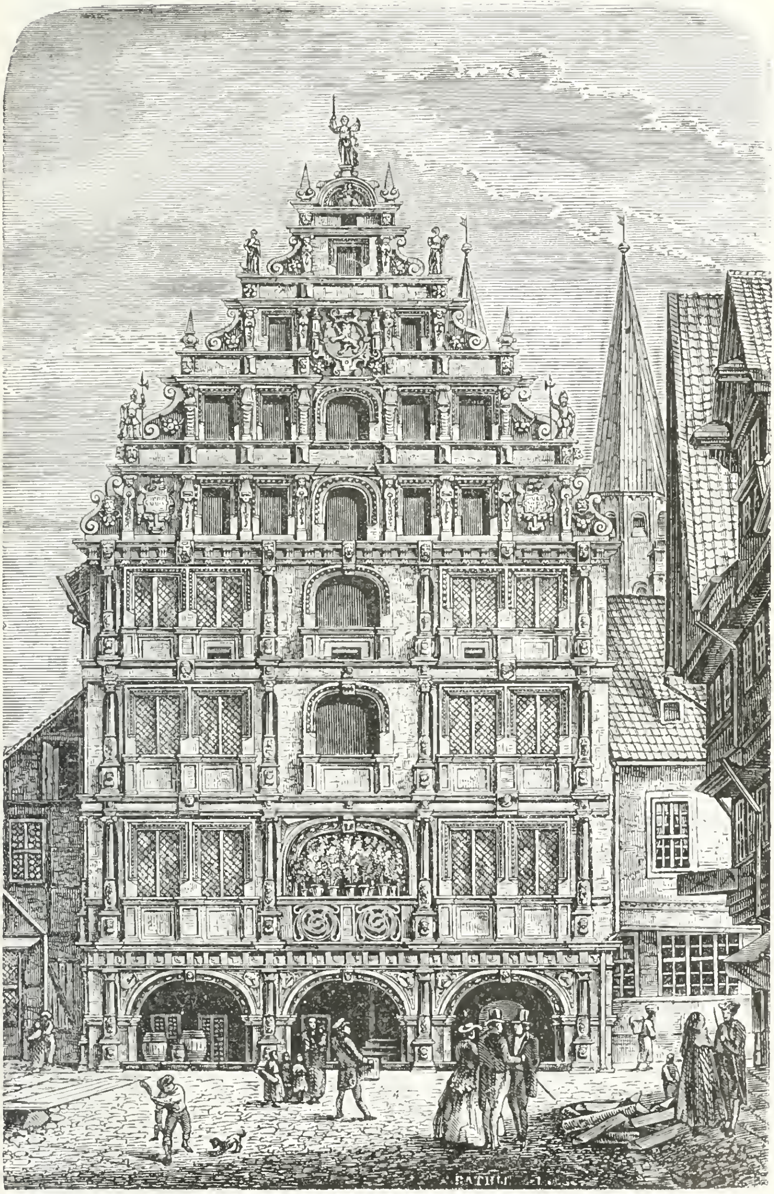
La deuxième phase de développement de l'architecture classique, en Allemagne, commence au milieu du seizième siècle, avons-nous dit. Au moyen de quelques rares publications typographiques, on a pu apprendre à connaître les formes nouvelles d'une manière plus précise et à les appliquer avec plus de connaissance, de justesse et de correction. Alors aussi le tâtonnement, l'incertitude disparaissent, et l'on pourrait s'attendre à un style complet dans sa manifestation matérielle. Mais il manquait à l'Allemagne l'unité nationale et un centre d'artistes maîtres, capables d'en imposer par leur talent et leur ascendant. Il arriva donc alors que chacun alla son chemin, en cherchant à tirer, comme il put, les formes du chaos qui existait. Nous citerons ici le château de Philippsbourg près de Braubach de 1568, celui de Darmstadt de la même année, l'hôtel de ville de Leipzick de

1556, le péristyle de l'hôtel de ville de Cologne de 1571 : notre vignette offre un bel exemple du style de la fin du seizième siècle, dans la halle aux draps de Brunswick, de 1589 ; l'incertitude chancelante disparaît jusqu'à un certain point, on s'attend à un fait, analogue à la haute Renaissance italienne, ou au moins à un développement semblable à celui qui s'opéra vers le milieu du seizième siècle et sous Henri II de France. Mais il n'en fut rien, par la raison que nous avons donnée plus haut.

Simultanément aux éléments de l'architecture classique et des réminiscences de l'architecture ogivale, apparurent les avant-coureurs primitifs du commencement de l'introduction de la décadence ou du style de la basse Renaissance italienne, l'emploi démesuré des pilastres, des tympans du classique romain : il n'y eut pas loin pour prendre le chemin qui conduisait à une dégénérescence de goût, au baroque du style qui ne connût aucun frein. Alors arriva un mélange incohérent des plus funestes, qui s'est manifesté avec surabondance dans la partie du château de Heidelberg élevée par Othon-Henri (de 1556 à 1559), dans la cour du palais de Dresde, dans le vieux château et de sa cour de Stuttgart et même dans le péristyle de l'hôtel de ville de Cologne.

A la suite du développement de ce style, en surgit un autre qui constitue la troisième phase de la Renaissance allemande. L'expression augmente en énergie ; les formes s'accumulent tellement qu'elles dégénèrent en surcharges ; le baroque et le capricieux s'introduisent avec plus de vigueur, l'ornementation abandonne la finesse et la grâce du passé et se dirige derechef vers un jeu de formes géométriques, vers l'imitation d'ornements étranges, principalement dans la serrurerie et le fer forgé.

Nous arrivons à l'époque de la guerre de Trente ans (de 1618 à 1648), au dix-septième siècle, où comme au seizième en Italie et en France au dix-septième, arrive une décadence de l'architecture. Il n'y eut point de Lescot, de de L'Orme, de Chambiges en Allemagne et dont les œuvres auraient pu modérer jusqu'à un certain point l'entière décadence en architecture. L'architecture du dix-septième siècle en Allemagne, à son origine est un art tout à fait abâtardi ; pour les constructeurs, Vitruve, Vignole et Scamozzi n'existent pas et une véritable débâcle a lieu dans le grand art de bâtir qui mène jusqu'au style de Louis XIV.



41. — Halle aux draps de Brunswick.

A la suite de la guerre de Trente ans, on bâtit peu en Allemagne, le nombre des monuments remarquables à cette époque est rare et d'un goût où l'on voit une foule d'extravagances et de confusion. A la fin du dix-septième siècle les princes appellent à leur secours l'architecture pour remplacer les vieux manoirs ruinés par le temps et par la guerre. L'art de bâtir dans l'embellissement des édifices, commence à subir une modification à son avantage. On cherche à se rapprocher tantôt du romain antique, tantôt de la Renaissance italienne dans sa décadence. Alors apparaissent les plus malheureuses excentricités, c'est l'époque de l'oubli de toutes les règles et où l'on voit cette grande quantité de couvertures avec des formes bizarres, et les toits des clochers en forme d'oignons. Il arriva cependant que des artistes de talent et d'étude, ayant probablement visité l'Italie et la France, essayèrent d'introduire une réforme dans le style. C'est ce qu'on peut observer dans l'arsenal de Berlin, commencé par l'architecte Nehring en l'année 1685, dont les façades sont inspirées de celles du château de Versailles, ce que l'on voit quand on les compare avec soin.

André Schlüter, contemporain de Nehring, suivit l'inspiration de ce dernier, mais avec moins de bonheur ; il est plus hardi, conçoit pour ainsi dire avec véhémence, il n'est pas aussi ordonné, aussi classique que Nehring, surtout dans les proportions générales. C'est ce qu'on observe dans les additions qu'il a faites au palais royal de Berlin ; il fut actif dans cette œuvre de 1699 à 1706. C'est de Schlüter qu'est la partie septentrionale du palais en question. Dans un goût abâtardi, Fischer de Erlach éleva, en 1716, l'église de Saint-Charles Borromée à Vienne. En 1720, B. Neumann éleva le palais du prince-évêque à Würzbourg, qui par son style et ses dimensions rappelle l'architecture du château de Versailles ; car du château de Versailles avec son style pompeux d'un arbitraire despotique, la mode de le copier se répandit partout en Allemagne et plus au nord, en Danemark et en Suède, comme en Russie.

L'artiste qui a le plus puissamment contribué à la décadence du goût, à introduire le style le plus déplorable en architecture, en Allemagne surtout, se nommait Wendel Dietterlin, peintre, sculpteur sur métaux en ronde-bosse et architecte, né en 1550 et mort en 1599. Comme praticien et comme auteur il s'efforça par tous les moyens d'introduire le style néo-romain de l'autre côté du Rhin, et cela dans

la direction la plus intervertie. Comme architecte on a de lui une maison de campagne élevée en 1587 à Inningen, auprès d'Augsbourg, la maison de plaisance à Stuttgart qu'il éleva et termina en 1591 pour le duc Louis de Würtemberg. Il existe encore plusieurs autres types de son goût dépravé en architecture, par exemple à Cobourg, le gymnase, le palais de la résidence, etc. Ce fut à Stuttgart qu'il composa son célèbre livre sur les cinq ordres d'architecture publié à Strasbourg en 1593, et qui eut en peu de temps plusieurs éditions. Ce livre a pour titre : « *Architectura und Austheilung der fünf Seulen. Das Erst Buch. Durch Wendel Dietterlein, Malern von Strassburg.* » — Le second livre parut en 1594 et avait pour titre : « *Architectura von Portalen und Thurgerichten mancherley Arten* ». La seconde édition de cet ouvrage fut publiée en 1598, in-folio, à Nurenberg, ornée du portrait de l'auteur. Une autre édition postérieure de Nurenberg de 1655 contient également le portrait de l'auteur, avec la devise suivante : « Kauffe und gebrauche mich, es wird nicht gerewen Dich. » (Achète et utilise-moi, tu ne t'en repentiras point). En 1598 Dietterlin entra au service de la Bavière, mais à peine avait-il commencé à y exercer son art, qu'il mourut à l'âge de quarante-neuf ans.

Cet artiste acquit la célébrité la plus remarquable par ses ouvrages, qui répandirent le goût le plus funeste en Allemagne. Par lui des hommes tels que Henri Schickhard et Elie Holl furent entraînés dans le plus détestable goût, quoiqu'ils possédassent assez d'esprit et de talent de concevoir par eux-mêmes, sans avoir besoin d'emprunter à d'autres et surtout pour distinguer ce qu'avaient de dangereux la confusion et le désordre des conceptions ou plutôt des élucubrations architecturales de Dietterlin. — Il y eut encore d'autres ouvrages qui eurent une action déplorable sur le goût en Allemagne, entre autres l'Architecture pour les ébénistes de Veit Eck et Jacques Guckeisen, publiée en 1596, et puis le livre des Secrets, paru à Spire en 1600, de Jean-Jacques Edelmann. L'influence du goût de Dietterlin s'étendit même sur la sculpture et l'ameublement du dix-septième siècle.

CHAPITRE II

ARCHITECTURE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

La première pierre de l'hôtel de ville d'Augsbourg, le monument le plus considérable du dix-septième siècle en Allemagne, fut posée en 1615. Elie Holl, né à Augsbourg en 1573, en fut l'architecte. En 1618 on en posa la couverture, et pour donner un aspect de fermeté, presque héroïque, on ajouta de chaque côté une tour octogonale qui s'élevait de 9^{m},40 au-dessus de la partie carrée. L'édifice a 46 mètres de façade, 47^{m},70 de profondeur au levant, à l'ouest il a 55 mètres d'élévation. La porte d'entrée, de 6^{m},30 de hauteur, a 3^{m},75 de largeur ; elle est en marbre rouge poli et flanquée de deux colonnes en marbre blanc, au-dessus desquelles s'élève un balcon. Entre ces colonnes, on lit sur une plaque de marbre noir l'inscription suivante : Publico Consilio, Publicæ Saluti, mdc xx. Au-dessus des vantaux de la porte, deux griffons supportent le blason de la ville. Dans la partie supérieure centrale de la façade principale, on voyait primitivement un aigle colossal en bronze. La toiture de l'édifice, celle des tours ainsi que celle des balcons, sont en cuivre. La terminaison des tours a un aspect oriental ; elle est en forme d'oignon qui finit en pointe. L'exiguïté de l'espace a obligé l'architecte de donner une grande élévation aux fenêtres pour éclairer convenablement les salles intérieures. La grande salle du premier étage, nommée salon doré, est remarquable par ses dimensions : elle a 34^{m},50 de longueur, 18^{m},20 de largeur et 16^{m},30 d'élévation : elle est éclairée par cinquante-deux fenêtres. Le plafond de cette salle est plat et uniquement supporté par les murs ; il est orné de riches sculptures dorées, d'où vient la dénomination de salon doré. Le charpentier de l'édifice était Jean Müller ; les maîtres menuisiers

étaient Laurent Bair et Bonacker, et la sculpture est due à Christophe Murmann, qui, comme coopérateurs de l'œuvre, méritent d'être nommés.

Elie Holl bâtit aussi l'Arsenal, orné de statues en bronze et première œuvre de cet architecte. Il construisit également dans sa ville natale la maison des Bouchers, qui ne manque pas de belles proportions et de beaux profils dans les moulures. Cet architecte, de renommée de son temps, mourut en 1636. Il fut victime des passions religieuses. Lors de la réaction catholique de 1630, il perdit ses fonctions d'architecte de la ville et sa fortune. A la reprise d'Augsbourg par les Suédois, ses fonctions lui furent rendues, mais il mourut pauvre.

L'architecture du dix-septième siècle en Allemagne, sans types nationaux antérieurs, y a été pratiquée avec divagation. Une imagination déréglée, sans aucune méthode, sans frein, sans tentative d'épuration, avec absence absolue de talent architectural, mais fantastique, aboutissant au difforme — caractérise en général cette architecture qui s'y est universellement étendue. Les grandes règles trouvées et fixées par les Grecs, imitées à Rome, appliquées ensuite avec quelque succès au retour des croisades dans l'architecture romane, tant ecclésiastique que civile, avec retour enfin dans la Renaissance italienne — ces grandes règles du beau en architecture, ont été lettres closes pour les architectes d'outre-Rhin pendant le dix-septième siècle. Ayant épuisé les formes en les ravalant avec une grande aberration, le mauvais goût s'imposa à la majeure partie des monuments, pour aboutir enfin au dix-huitième siècle et se noyer dans le style Pompadour, jusqu'à ce que le classique reparut à la fin de cette époque.

CHAPITRE III

ARCHITECTURE DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Un architecte heureux dans le nord de l'Allemagne, Schinkel, naquit en l'année 1785 à Neu Ruppin, dans la province de Brandebourg. Il sut abandonner les errements dans lesquels étaient tombés depuis longtemps ses prédécesseurs, et ramener le style au classique, mais il faut le dire, un peu froid et où la ligne horizontale règne peut-être exagérée, sous un ciel et une nature qui ne sont point athéniens ; la ligne accuse de la solidité, mais prodiguée, elle fatigue et n'enthousiasme pas. Dans sa longue carrière Schinkel éleva à Berlin la porte de Potsdam, le corps de garde royal ou du roi, le théâtre sur la place des Gendarmes, l'École d'artillerie et des ingénieurs, le Musée, la nouvelle École d'architecture. On s'arrête devant tous ces monuments, on les étudie, mais ils vous laissent froid, ils n'émeuvent pas, ils ne vous laissent aucun souvenir agréable. Schinkel est mort en 1841.

Schinkel a formé une nombreuse école d'architectes distingués, parmi lesquels on compte Hesse, Hitzig, Knoblauch, Persius, Strack et Stüler, qui concourent ensemble à continuer le nouvel essor donné au style architectural fondé par leur maître.

Au commencement de ce siècle, F. Weinbrenner, né en 1766, s'efforça de donner à l'architecture une nouvelle direction en cherchant à la sortir de la nullité où elle croupissait. Son intention était de faire entrer dans ses créations le souffle de l'antiquité : mais il n'eut pas la chance de réussir, quoique très actif à Carlsruhe. Il a cependant eu un mérite, celui d'être dans sa sphère d'action le précurseur de la nouvelle époque de l'architecture à Carlsruhe, en améliorant le goût du public, en jetant par-dessus bord le style rococo du dix-huitième siècle, et en cherchant à faire renaître l'ar-

chitecture classique. Ce fut certes un travail d'Hercule, de vaincre de vieux préjugés. Le développement de l'art à Carlsruhe suivit une voie proportionnée, car lorsque l'art est dans une situation rabaissée, il est d'ordinaire suivi d'une époque où l'on déblaye, et enfin il arrive une génération qui fonde une situation meilleure. Weinbrenner est mort en 1826. Il a bâti le palais des États, une École protestante et une École catholique et le théâtre de Carlsruhe, la Comédie à Leipzick.

Il fut donné à M. H. Hübsch, élève de Weinbrenner, né en 1795, de produire un progrès dans l'architecture. Hübsch avait de l'intelligence, de l'érudition, un esprit pratique; versé dans l'étude des monuments romans, dits à plein cintre du Rhin, des édifices du style ogival, des basiliques d'Italie et ayant étudié sur place les monuments doriques, ioniques et corinthiens grecs, il a réussi, avec sa science acquise, à constituer un style original et qui lui appartient, car il est né de son for intérieur.

En 1834 il commença à bâtir l'église de Bulach, non loin de Carlsruhe, dans le style roman; en 1837 il commença à Carlsruhe le nouveau palais de l'Académie, dont la façade est imposante. Le portique grandiose, les belles proportions en hauteur et en étendue de ce monument à deux étages, sont on ne peut plus heureuses; le soubassement, les angles, les pilastres, les colonnes, les encadrements de fenêtres à plein cintre, les corniches en grès gris clair, tout cela est d'une grande simplicité et plein de goût, convenable à la localité. Tous les espaces de l'intérieur sont voûtés, l'appareil de la cage de l'escalier et de ses colonnes se composent de différentes sortes de grès, en partie rouge ou blanc, d'un grain très fin qui prend aisément le poli. De lui est encore l'Ecole polytechnique, commencée en 1832 et terminée dans l'espace de quatre ans. La façade, qui se distingue également par ses heureuses proportions, en impose par son rez-de-chaussée et ses deux étages en pierre de taille rouge. Son triple portail ainsi que toutes les fenêtres du style roman sont, ainsi que la corniche de couronnement et les cordons, d'un goût parfait et en grès gris, ce qui produit un agréable jeu de couleurs. Le portail est couronné par deux statues en grès : *Kepler*, représentant des sciences mathématiques, et Erwin de Steinbach [1], représentant l'art et la

1. On sait ou on ne sait pas que Erwin de Steinbach est l'architecte qui a composé le portail de la cathédrale de Strasbourg avec sa belle flèche.

science technique : savante et heureuse idée de l'architecte. Hülsch est encore l'architecte qui éleva, de 1829 à 1833, le Ministère des finances.

L'électeur de Bavière, Maximilien Joseph, reçut la couronne royale de Napoléon en 1805. Son fils Louis, le prince royal, lui succéda en 1825. Le roi Maximilien, prince libéral, avait fait faire de nombreux progrès à son pays dans tous les genres intellectuels. Son fils continua à faire fleurir les arts et les sciences dans son royaume : d'une ville de troisième ordre, avec 66 000 habitants au commencement de ce siècle, le roi Louis l'éleva à être une du premier, aujourd'hui avec plus de 120 000 habitants. Elle doit son accroissement, sa prospérité et le nombre de grands édifices, renfermant une immensité de monuments historiques de tous genres, au prince qui gouverna la Bavière de l'année 1825 à l'année 1848, où il abdiqua en faveur de son fils. Il comprit que les arts et les sciences ennoblissent les peuples en achevant leur éducation. Dès l'année de son avènement au trône, le roi Louis conçut l'ensemble des projets d'embellissement et de richesse dont il voulait doter la capitale de son royaume. Il réforma l'emploi des finances, établit de grandes économies dans l'État. L'administration fut restreinte, simplifiée, la presse fut débarrassée des entraves qui l'empêchaient de se manifester librement. Enfin l'amour du roi pour les arts et les sciences s'épanouit d'une manière merveilleuse. Le roi Louis eut l'intelligence de s'entourer de savants et d'artistes célèbres ; l'université de Landshut fut transférée à Munich, l'Académie des beaux-arts fut réorganisée.

Il était naturel que sous un roi poète et savant, faisant appel aux artistes de tous genres, il se constituât une nouvelle école d'art qui de Munich rayonna autour de la Bavière. Les dimensions et la magnificence des constructions du roi Louis furent appréciées comme elles le méritaient. Dès 1816, comme prince royal, il avait formé une grande collection de sculptures, il exécuta le projet qu'il avait conçu d'élever un édifice pour recevoir la série des œuvres plastiques qu'il avait recueillies. Pour réaliser ce projet il choisit un architecte hanovrien, Léon Klenze [1], auteur de la Glyptothèque actuelle (musée de sculpture). La forme de son plan est, comme au Louvre, un carré presque parfait. La façade principale, de 71 mètres de longueur sur

1. Né à Hildesheim en 1774, mort en 1863.

la place Royale, présente au centre de l'édifice, élevé seulement d'un seul étage, un portique octostyle d'ordre ionique, redoublé en profondeur, portant un entablement un peu maigre pour l'élévation des colonnes; cet entablement est surmonté d'un fronton triangulaire. Le péristyle domine les autres parties de la façade, qui ne s'élèvent, à droite et à gauche, que jusqu'à la hauteur de l'astragale des chapiteaux. Trois niches de chaque côté du péristyle, ajustées avec des pilastres qui supportent leur entablement et leur fronton aigu, interrompent seules les grands lisses du mur de face, terminé aux angles extrêmes par un pilastre, ce qui laisse une trop grande étendue d'entablement sans supports intermédiaires.

La façade de cet édifice, entièrement revêtue de marbre blanc et rouge, manque cependant de vie et de grandeur; la Glyptothèque a coûté deux millions de francs.

L'architecte de la Glyptothèque est aussi l'auteur de la Pinacothèque de Munich, dont la première pierre fut posée en 1826 et qui fut achevée en dix ans. Ce monument plus étendu que le précédent, a 163 mètres de longueur sur 29 mètres de profondeur. Le plan ressemble à deux T couchés (⊢⊣) et forme une succession de huit salons destinés aux œuvres de peinture. Les deux façades sont flanquées aux extrémités d'un pavillon peu saillant de 13 mètres de longueur, sur autant de profondeur et de 22 mètres d'élévation. Le style des façades est la reproduction de ceux de Rome. La façade est formée de deux rangées de fenêtres à plein cintre au nombre de vingt-cinq, superposées; au rez-de-chaussée et au centre est pratiqué un péristyle formé par quatre colonnes de front. Les vingt-cinq fenêtres de l'étage sont placées entre des pilastres d'ordre ionique. Cette façade est couronnée par une corniche ornée de consoles. L'ensemble de la façade est surmonté d'un attique décoré simplement de pilastres et avec toiture en tuiles ornées.

L'église de Saint-Louis a été commencée en 1829 et terminée en 1838, dans un style qui ne fait pas honneur à son auteur F. Gärtner : ce style conviendrait à une œuvre de menuiserie —Le nouveau palais, commencé en 1826 et achevé en 1836, est encore une œuvre de Klenze. Ce palais est une inspiration intime du palais Pitti de Florence, sauf qu'il n'en a pas la dimension ni la majesté. Il a 135 mètres de longueur et 47 de hauteur; les trois étages reproduisent les trois ordres grecs : cette façade vous laisse froid.

La Bibliothèque, dans la rue Saint-Louis, est encore l'œuvre de l'architecte Gärtner[1]; la façade a 157 mètres de longueur et 27 mètres d'élévation.

Il y avait en Prusse deux militaires qui ont exercé l'architecture; le premier était le capitaine baron de Knobelsdorf, qui après avoir visité l'Italie et la France, prit son congé pour s'adonner à l'architecture. Parmi un certain nombre d'édifices, on cite de lui le château de Sans-Souci (1745), la salle de l'Opéra à Berlin, l'aile nouvelle du château de Charlottenbourg et enfin le palais de Dessau. Cet architecte appartient à ces artistes constructeurs du dix-huitième siècle qui, les premiers, ont cherché à supprimer les formes arbitraires du genre dit rococo, pour s'adonner à la reproduction de l'antique, qui pour eux n'était cependant qu'un style classiquement morne, avec ses pilastres, ses modillons renversés, en un mot le style académique pondu par Mansart neveu et Ch. Lebrun, le genre Louis XIV tel qu'on le voit étalé au sombre château de Versailles. Le capitaine-architecte baron de Knobelsdorf, né en 1697, est mort en 1753.

Le second officier prussien qui devint architecte amateur a été le général de Schlun, auteur du château[2] ou résidence royale actuelle de Münster. La façade principale ne manque pas, dans son ensemble, d'une certaine magnificence. Au centre est un avant-corps circulaire d'ordre corinthien, relié par deux ailes un peu en retraite, à deux pavillons en avant-corps; le style en est correct, sans arbitraire : on y voit un rez-de-chaussée, un étage et une mezzanine, d'un style simple, modeste avec élégance. On y rencontre de légères réminiscences du château de Versailles et du palais du Luxembourg. Les grandes cheminées du siècle précédent ont disparu, le toit est à la Mansart et les lucarnes sont sans importance. Ce monument a été terminé en 1767, sous le règne du grand Frédéric. Le château de Münster a sans doute eu pour modèle celui de Bieberich, bâti en 1721 par les princes Jean et Georges-Auguste de Nassau.

1. Né à Coblence en 1792.
2. Ancien palais du prince-évêque.

LES PAYS-BAS

La proximité et les relations politiques des Pays-Bas avec la France, la langue française qui y était presque nationale, enfin, le fait que les fortes têtes des Pays-Bas venaient étudier à Paris et prenaient souvent séjour dans nos provinces : toutes ces circonstances avaient exercé une assez puissante influence sur la nation soumise au sceptre de l'empereur Charles V et de son fils Philippe II.

Ces petits Pays-Bas n'étaient point en arrière des autres pays sous le rapport scientifique; chez eux s'élevèrent des savants tels qu'Agricola, Jean Murmel, Alexandre Hégius, Désiré Érasme, etc.

La politique égoïste et l'élucubration religieuse de Rome se confondirent sous Philippe II. Charles-Quint avait comprimé avec vigueur le protestantisme, dont le culte extérieur fut défendu ; son aveu avait même amené la mort sous Charles. Lorsque Philippe II ordonna l'exécution des résolutions du concile de Trente, les intérêts religieux se joignirent à ceux de l'État. Guillaume d'Orange se convertit à la nouvelle religion. En l'année 1567, Albe parut dans les Pays-Bas. Egmont et Horne payèrent de leur tête leur confiance dans le tigre espagnol. Pendant six ans, jusqu'en 1573, il désola les Pays-Bas par sa fureur cannibale. Requesens, successeur d'Albe, put tolérer, mais non soumettre ; sa mort épargna aux habitants des Pays-Bas le danger des talents guerriers de cet Espagnol adorateur de fétiches. Le sud du pays se sépara du nord : le premier était devenu espagnol. La mort secoua le joug de Philippe II, ainsi que le célèbre manifeste du 26 juillet 1581.

Toutefois, l'idée d'une république ne s'était point encore développée dans la nation ; la confiance manquait, car on était sans secours, sans appui de l'étranger. En 1583, quelques provinces élurent pour leur comte et libérateur Guillaume d'Orange, qui fut assassiné en 1584. Anvers fut pris : Elisabeth d'Angleterre offrit des secours, Leicester devint gouverneur des Pays-Bas de 1585 à 1587. Il fut

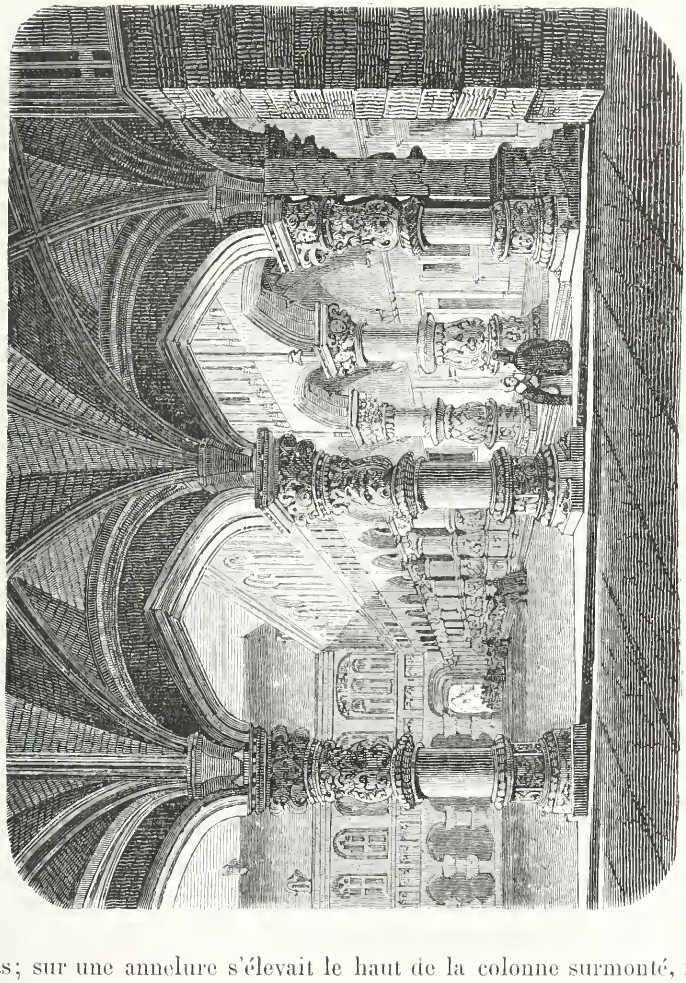
opposé par Olden Barneweld, grand pensionnaire depuis 1586, et également par Maurice d'Orange. Le sort de l'*Armada* de Philippe II, la prise de Breda et d'autres villes, l'ascendant de Henri IV en France, commencèrent à amener l'indépendance des Pays-Bas depuis 1593, indépendance due au mérite du grand pensionnaire en l'année 1609.

Les Pays-Bas furent troublés par les discordes politiques, religieuses et les guerres, enfin par le gouvernement odieux d'un tyran imbécile, entêté et cruel : toutes ces circonstances furent défavorables aux arts et spécialement à l'architecture; ils ressemblaient à l'Allemagne au seizième siècle.

Parmi les monuments les plus intéressants des Pays-Bas, il faut d'abord nommer l'ancien palais des évêques de Liège, dans cette ville, sur la place Saint-Lambert. Cet édifice ancien fut deux fois la proie des flammes, en 1185 et en 1505, à l'occasion d'une révolution populaire. L'évêque Évrard de La Mark en commença la réédification en 1508. La façade sur la place Saint-Lambert date de l'année 1734, à la suite d'un incendie. Au centre est une cour carrée de $59^{m},60$ de longueur sur $44^{m},60$ de profondeur, entourée d'un péristyle de 5 mètres de largeur, orné de belles voûtes surbaissées. L'entrée de la belle cour est sur la place Saint-Lambert, il y en a une autre à gauche sur le péristyle de face. Le style de ce monument est fantastique et pompeux, par une grande richesse dans l'ornementation. Les arcades sur la cour sont formées par une ogive ayant la forme de celles du style anglais dit de Tudor. Les piliers sont courts et ramassés : ils posent sur une base très ornée et sont couronnés de forts chapiteaux. A son passage à Liège en 1577, Marguerite de Valois, première femme de Henri IV, fut logée dans ce palais (aujourd'hui palais de justice), « qui est pour une maison de ville, dit-elle dans ses mémoires, le plus beau et le plus commode qui se puisse voir, ayant plusieurs belles fontaines et plusieurs jardins et galeries, le tout tant peint, tant doré et accommodé avec tant de marbre, qu'il n'y a rien de plus magnifique et de plus délicieux. » — Les colonnes en question, d'une partie du péristyle, ont une singulière ressemblance dans leur composition avec quelques supports de statues du portail nord de la cathédrale de Chartres.

La bourse d'Anvers, incendiée en 1858, construite en 1531, était un intéressant monument de la Renaissance des Pays-Bas. Comme

le palais épiscopal de Liège, elle renfermait une vaste cour ouverte de 55 mètres de longueur sur 45 de profondeur, entourée d'un péristyle spacieux formé par quarante-quatre colonnes légères et élégantes en pierre, dont les fûts étaient décorés de sculptures dans le



42. — Cour de l'ancien palais épiscopal de Liège.

bas; sur une annelure s'élevait le haut de la colonne surmonté, non d'un chapiteau, mais d'un tailloir assez haut formé de moulures circulaires près le fût de la colonne. Les arcades sur la cour contenaient une réminiscence ogivale, la moitié supérieure d'un quatre-feuilles. Les voûtes du péristyle étaient de forme surbaissée, dont l'extrémité

des nervures contre le mur posait sur des consoles à moulures sans ornementation. La disposition des nervures de ces voûtes était originale. A l'extérieur, les arcades étaient ornées de moulures avec feuillages. Pour l'histoire de l'art la disparition de ce monument est regrettable.

L'hôtel de ville d'Anvers est un monument de la basse Renaissance, et date de l'année 1581. On voit dans la salle dite des mariages une très belle cheminée, conçue et ornée avec magnificence. En 1560, l'architecte Cornelius Floris en avait donné le dessin; son œuvre fut la proie des flammes : l'hôtel de ville fut mis dans son état actuel, dans l'année citée. La façade principale est formée de cinq ordres superposés.

La cathédrale de Tournay est ornée d'un curieux jubé qui date de l'année 1566, dû aux frères Floris, artistes célèbres d'Anvers; ce jubé est remarquable par sa forme et son style.

Le Palais de Justice de Bruges, ancienne résidence des comtes de Flandres jusqu'en 1430, où Philippe le Bon le céda au magistrat du franc, après avoir fait élever pour lui l'hôtel ou palais des Princes, détruit aujourd'hui. De cet ancien édifice il ne subsiste qu'une partie de mur latéral avec quatre tourelles le long du canal : la façade et le reste du monument datent de l'année 1722. L'intérieur de ce Palais de Justice est orné, dans la salle du Conseil, d'une remarquable cheminée datée de 1529. Le foyer et ses accessoires sont en marbre noir, tout le reste est en marbre blanc et contient l'histoire de la chaste Susanne; au-dessus de ses sculptures est placée la statue de l'empereur Charles-Quint, entouré d'une foule de génies, de blasons, de fleurs sculptées, etc. A la droite de la cheminée, l'artiste a placé Charles le Téméraire, et (probablement) Marguerite d'Angleterre; à gauche, Marie de Bourgogne; toutes ces figures sont de grandeur naturelle; l'œuvre entier est exécuté avec un talent et une finesse peu communs. Le gouvernement de Juillet fit mouler cette splendide cheminée, cette reproduction entière est à présent au musée du Louvre à Paris, salles de la Renaissance.

Quant à l'architecture des dix-septième et dix-huitième siècles, elle a suivi les mêmes variations qu'en France.

ANGLETERRE

BIBLIOGRAPHIE

Kent, W. — The designs of Inigo Jones, consisting of plans and elevations for public and private Buildings. London, 1770, 2 vol. in-folio.

Campbell, Colin. — Vitruvius Britannicus. London, 1715, 3 vol. in-folio. Autre édition, 1767 à 1771, 5 vol. in-folio.

Allan Cunningham. — Lives of British painters, sculptors and architects. 5 volumes. London, 1829 et suivantes, in-18. — 2e édition, 1883, 6 vol. in-16.

Winkle's. — Architectural and picturesque illustrations of the cathedral churches of England and Wales; the drawings made from sketches taken expressly for this work, by Robert Garland, architect. With descriptions by Thomas Moule. London, 1836 à 1842, 3 vol. grand in-8.

Sarsfield Taylor, W. B. — The origin, progress and present condition of the fine arts in Great Britain and Ireland. London, 1841, 2 vol. in-8.

Britton, J. — Architectural Antiquities of Great Britain. London, 5 vol. in-4, 1805 à 1835.

Green, J. R. M. A. — History of the English People; Oxford, with maps and tables. London, 1876, 1 vol. in-8 de 847 pages.

Pater, W. H. — Studies in the History of the Renaissance. London, 1873, 1 vol. in-8.

ANGLETERRE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Pendant que l'Italie au quinzième siècle et que la France au seizième, virent s'élever un nouveau style d'architecture bien caractérisé, inspiré en partie des monuments classiques de l'antiquité, mais en partie aussi par la connaissance de la littérature grecque et romaine, et des nouvelles idées qui, naturellement, s'en développèrent, l'Angleterre resta en arrière du grand mouvement intellectuel du reste de l'Europe. Dans ce pays, les études classiques furent presque entièrement négligées : son éloignement de l'Italie, le peu de rapports de l'Angleterre avec ce pays, furent cause que les lumières qui s'élevèrent dans la patrie des Brunelleschi et des Michelozzi, n'y pénétrèrent que très tard et ensuite que faiblement. De plus, d'autres causes intérieures, surtout des causes politiques, empêchèrent la naissance de la culture littéraire, causes qui rejetèrent l'Angleterre dans une barbarie plus sombre que celle qui existait antérieurement. Dans la première moitié du quinzième siècle, les Anglais, en sacrifiant leurs meilleures forces à la conquête inconséquente de la France, assumèrent le rôle de conquérants : ils ne furent pas longtemps heureux dans leur entreprise et durent éprouver amèrement les vicissitudes du succès. Dans la seconde moitié du même siècle, l'Angleterre fut bouleversée et ruinée par d'horribles luttes et par des guerres civiles, amenées par les prétentions des deux branches de la maison d'Anjou, de York et de Lancastre; ce fut une époque où l'on ne pouvait éviter la hache du bourreau et le poignard de l'assassin qu'en trouvant la mort sur le champ de bataille ; où la corruption des

mœurs qui suit ordinairement la guerre civile monta à un point dont, pour le bonheur de l'humanité, l'histoire n'offre que rarement des exemples.

L'étude de la littérature classique resta donc dans la plus profonde décadence. L'explication des auteurs anciens cessa non seulement entièrement, mais sa préparation, l'étude de la grammaire déclina si fortement que la nécessité d'une réforme se fit sentir, si cette explication ne devait pas se perdre entièrement. Il y eut quelques timides essais pour parer à ce mal; à Oxford, Jean Holt composa une nouvelle grammaire avec le titre de *Lac puerorum*. Ce travail n'eut pas de succès; ensuite les livres étaient très rares et d'un prix élevé. Cependant la renaissance italienne des lettres eut une faible influence en Angleterre : mais les relations entre les deux pays furent maintenues par les rapports ecclésiastiques ; ce qui prouve qu'on appréciait à cette époque les travaux des savants italiens en Angleterre, c'est le remerciement de Humphred, duc de Glouster, au père Candide Decembrio pour sa traduction des livres de la *République de Platon*. Ce document paraît dater de l'année 1440.

Humphred était le plus jeune frère de Henri V et régent pendant la minorité de Henri VI : il fut assassiné en prison en l'année 1446. On a trace, en 1406, d'un Italien savant à Oxford, et qui se nommait Cornelio Vitelli : il passe pour le premier qui enseigna les humanités en Angleterre. Dans ces temps malheureux, il paraît que son action ne fut que médiocre. Ce fut peut-être lui qui enthousiasma Jean comte de Worcester pour la littérature ancienne. Ce personnage se rendit en Italie, où il fut un des auditeurs, à Padoue, de Guarino et d'autres savants de l'époque; il employa une partie de sa grande fortune à l'acquisition de manuscrits qu'il rapporta en Angleterre et dont il fit présent à l'Université d'Oxford. Peu après son retour il fut attiré dans les luttes sanglantes des maisons de York et de Lancastre; il dut porter sa tête sous la hache du bourreau en 1470, quand Edouard IV fut chassé par le comte de Warwik. Le comte de Worcester tenait pour la maison de York.

Ce ne fut que lorsque Henri VII monta sur le trône en 1485 qu'arrivèrent des temps plus calmes et plus heureux, qui faisaient espérer une réforme dans les sciences. Mais il n'en fut rien : le roi, occupé uniquement d'asseoir sa puissance et de rétablir ses finances, n'avait aucun sentiment libéral, ni aucun amour des lettres : ensuite, il y

eut dans les dernières années du quinzième siècle des malheurs extraordinaires, une peste affreuse qui affecta surtout Oxford, en fit une solitude et enraya tous travaux littéraires.

Il y avait trop longtemps que l'état florissant de la littérature était en réputation en Angleterre, que les trésors de la sagesse hellénique y étaient connus, pour qu'enfin la situation du pays et quelques esprits ardents permissent de franchir le cercle ordinaire des connaissances. Parmi ces esprits, on nomme Guillaume Grocyn, né en 1442 et mort en 1522. Pour apprendre le grec, comme il n'y avait pas moyen de s'y initier à Oxford, il se rendit en 1488 en Italie, âgé déjà de quarante-six ans. Jean Collet et Thomas Linacre suivirent son exemple : le premier était né en 1466 et le second en 1460. Collet avait pour but de lire le Nouveau Testament en grec, et Linacre fut compagnon de voyage de Guillaume Tilly de Canterbury son maître, que le roi envoyait comme ambassadeur à la Cour de Rome. Tilly utilisa cette occasion pour faire jouir son disciple de l'instruction telle qu'on la donnait en Italie. Les Anglais devinrent les auditeurs d'Ange Politien pour la littérature latine, et de Demetrius Chalcondylas pour la littérature grecque. Enrichis des connaissances nouvelles, Grocyn revint dans sa patrie en 1490 et les deux autres vers 1492. Jean-Guillaume Tilly, né en 1466, étudiait en même temps que Collet à Oxford ; mais au lieu d'aller en Italie, il fit un pèlerinage à Jérusalem. Pendant son retour, il séjourna cinq ans dans l'île de Rhodes, où il apprit à fond le grec ; de là, il alla à Rome, où il étudia la littérature romaine sous Pomponius Laetus ; enfin il revint dans sa patrie. Ces hommes sont devenus, dans les dernières dix années du quinzième siècle, les propagateurs actifs des connaissances nouvellement acquises. Ils eurent la bonne chance, avant la fin du siècle, d'avoir pour collègue un des grands hommes de l'époque. En l'année 1497, Erasme de Rotterdam vint pour la première fois en Angleterre, dans le but d'y enseigner le grec. Les premiers résultats ne répondirent pas à leurs espérances ; ils furent d'abord obligés de se former un public, ce qui demandait du temps : à Oxford surtout, ils ne manquèrent pas de trouver de l'opposition. Mais les meilleures têtes se joignirent à eux, ils se lièrent étroitement par l'amitié, la bonne cause vainquit, et au commencement du siècle suivant il se forma deux partis tranchés à Oxford, qui, sous le nom de Grecs et de Troyens, se persécutaient; une lutte s'ensuivit qui

eut une fin, pour les nouveaux Troyens, aussi malheureuse que celle des anciens.

A peu près à la même époque qu'en Angleterre, la littérature classique fut introduite en Écosse; il paraît même que la nécessité et la réforme de l'instruction publique se firent sentir davantage en Écosse qu'en Angleterre. L'université de Saint-André fut fondée par Jacques en 1412, celle de Glasgow en 1450. On chercha à relever l'étude de la grammaire par un décret du Parlement, par lequel tout propriétaire de terres était tenu d'envoyer son fils aîné à l'école pour étudier la grammaire et le latin et ensuite de fréquenter durant trois ans une Université pour y suivre les cours de droit et de philosophie. La connaissance de la renaissance des lettres en Italie, ne vint pas directement de ce pays en Écosse: on ne connaît aucun Écossais qui y soit allé. Mais cette connaissance vint de Paris, visité par quelques Écossais distingués et influents, particulièrement par Gavin Douglas, dans la suite évêque de Saint-André, et par Patrice Panter, abbé et secrétaire du roi Jacques IV, et qui s'efforcèrent de fonder un meilleur enseignement dans leur patrie.

Sous l'empereur Domitien, Agricola, après avoir vaincu les Bretons dans ses campagnes de 78 à 85, pour accoutumer, par les plaisirs, au calme et à l'inaction des hommes grossiers qui vivent épars et toujours prêts à la guerre, dit Tacite, les engagea par ses conseils, les aida avec les deniers publics, à bâtir des temples, des forums, des maisons, louant l'activité, gourmandant la paresse; et de la sorte, une honorable émulation remplaça la contrainte. Peu à peu les Bretons se laissèrent aller à la séduction de nos vices; ils eurent des portiques, des bains, des festins somptueux, etc. Voilà ce que rapporte Tacite dans sa vie d'Agricola. Il n'est rien ou presque rien resté de ces spendeurs romaines en Angleterre; il n'en subsiste que quelques ruines, comme par exemple une arche à Castor dans le Northamptonshire, la portion d'une construction romaine à Leicester, une tour du château de Douvre, dans le Kent, et quelques autres ruines de peu d'importance. Tous ces débris de constructions n'offrent que de la grosse maçonnerie, sans architecture et sans ornementation; ils n'ont pu offrir aucun type à imiter. De plus les édifices romains de la Grande-Bretagne ont été détruits par les Saxons et les Angles, qui commencèrent à envahir ce pays au cinquième siècle. L'architecture romaine fut suivie par l'architecture

anglo-saxonne. Après la conquête par le Normand Guillaume, on vit fleurir en Angleterre le style anglo-normand pendant 124 ans, depuis l'année 1065 jusqu'en l'année 1189. Vint alors le style anglais *primitif*, qui dura environ 118 ans, de 1189 à 1307 ; vint ensuite le style anglais décoré, d'une durée de 70 ans, de 1307 à 1377, et enfin le style perpendiculaire, qui prévalut 169 ans, de 1377 à 1546, et employé dans des additions et des reconstructions aussi tardivement jusqu'en 1640.

Les relations non interrompues entre l'Angleterre et le Continent pendant le règne de Henri VIII, eurent dans ce pays une grande influence sur les arts du dessin. A cette époque le style de la Renaissance fleurissait en France, dans les Pays-Bas et quelque peu en Allemagne. L'action de ce style se fit enfin sentir en Angleterre dans les dix dernières années du règne de Henri VIII. Ce qui est surprenant, c'est que la renaissance de l'architecture anglaise n'a été que timide, maladroite, d'une conception médiocre et sans goût.

CHAPITRE I

ARCHITECTURE AUX SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME SIÈCLES.

A proprement parler, il n'a pas été question de la Renaissance en fait d'architecture en Angleterre. Le gothique fleuri a duré depuis l'année 1420 à l'année 1550. Un événement qui eut lieu sous le règne de Henri VIII, fit naître un style entièrement nouveau pour les grands châteaux ou palais de la noblesse : il s'agit de la suppression des couvents. Un grand nombre en furent supprimés en 1515 ; mais leur suppression générale ne date que de 1534 à 1539. Une grande quantité de monastères tombèrent en partage aux favoris du roi et à d'autres nobles qui, avec quelques changements d'ornementation, les convertirent en maisons d'habitation.

Henri VIII était grand amateur d'art, surtout de peinture, il ne dédaignait pas toutefois l'architecture. Il termina en 1515 « King's college » à Cambridge, commencé sous Henri VI. Ce roi construisit aussi plusieurs palais, ceux de Bridewell, de Saint-Jacques et de Beaulieu; il modifia et orna les châteaux de Windsor, Whitehall et Hunsdon. Le palais de Nonsuch fut commencé, mais non terminé par lui ; on introduisit dans ces édifices la terre cuite ou brique ornée de sculpture, des bas-reliefs, ou médaillons appliqués sur les murailles ; on enduisit la brique et sur cet enduit on appliquait de la peinture, comme on peut l'observer à Nonsuch. On employait des briques émaillées de deux couleurs, posées en diagonales : les tuyaux de cheminées étaient rassemblés en un corps, sous la forme de colonnes torses ou ornées de dessins, avec des chapitaux en ronde-bosse représentant les armes du fondateur.

Le cardinal Wolsey, sous le rapport des constructions, tint le pas avec son royal maître ; tant qu'il jouit de sa faveur, il éleva un palais

à Whitehall, Hampton Court, « Christ's college », à Oxford. Un Italien, Jean de Padoue, fut « *divizor* » (l'inventeur) des bâtiments de Sa Majesté (Henri VIII, en 1544). On a un exemple du style dans lequel il bâtissait, dans Longleat House, construit en 1567. Hatfield House qu'on lui attribue ne peut pas être de lui, puisque ce château date de 1611. On cite aussi Jean Holbein le jeune, né en 1498, comme étant un des innovateurs en fait d'architecture en Angleterre. Le genre métis que lui et Jean de Padoue créèrent sous le règne de Henri VIII, s'est continué jusqu'au règne de Jacques Ier.

Les châteaux ou manoirs des règnes de Henri VII et de Henri VIII, ont peu conservé du caractère des châteaux fortifiés des siècles antérieurs, à l'exception des créneaux qui surmontent les murs. L'invention de la poudre de guerre les avait rendus inutiles, et ces créneaux ne servaient plus que comme une partie de l'ornementation ; les fenêtres saillantes en encorbellement ont été supprimées. Les tuyaux de cheminée sont groupés en un corps et richement ornés : on leur a donné des formes diverses. Les manoirs de l'âge des Tudor, sont rectangulaires avec cour antérieure et cour intérieure : l'entrée était située entre ces deux cours. Dans le corps de bâtiment faisant face à l'entrée, s'étendaient les appartements principaux, qui consistaient en une grande salle, une chapelle, le grand salon et la salle à manger. Ces appartements communiquaient avec une galerie pour les fêtes et qui embrassait tout un autre côté du rectangle. Hannaker House, auprès de Midhurst dans le Sussex, était bâti au pourtour d'une cour, avec entrée sous un portique à créneaux, flanquée au sud de petites tourelles octogonales. Il y avait à l'angle sud-est une tour carrée : la chapelle et les appartements étaient au levant ; la grande salle et les pièces principales étaient situées au nord. Ce manoir avait été bâti par Sir Anthony Brown, qui mourut en 1548.

Hampton Court est un édifice du même règne, bâti par le cardinal Wolsey entre les années 1520 et 1540 ; ce manoir a 32 mètres de longueur sur 12 mètres de profondeur, et dont les murs ont 13m,70 d'élévation. Le palais de Christ Church, à Oxford, fut également bâti par Wolsey, un peu plus tôt.

A ce style bâtard du seizième siècle, qui se prolongea jusqu'au règne d'Édouard VI, succéda un autre style moins confus, moins capricieux et qu'il est plus aisé de caractériser, auquel on a donné la qualification de style d'Élisabeth. Il est plus systématique dans les

plans, plus commode dans ses dispositions, et plus imposant dans ses effets. Jusqu'à cette époque, les châteaux de la noblesse ne consistaient qu'en un rez-de-chaussée : mais leur plan n'offrait pas ce que demandaient les exigences accidentelles des progrès de la vie sociale. Sous le règne d'Elisabeth, l'architecture domestique revêtit un caractère plus scientifique; évidemment aucune construction ne fut exécutée sans avoir été étudiée dans un plan préalable.

Vers le milieu du seizième siècle, quelques ouvrages furent publiés sur les arts du dessin et la construction : dès lors les architectes commencèrent à travailler selon un système dans la construction des châteaux et palais de la noblesse. Ce qui distingue la nouvelle architecture de celle des Tudor, c'est le fréquent emploi des fenêtres en saillie et en encorbellement, les galeries sont perfectionnées, elles devinrent plus hautes, plus spacieuses et plus majestueuses; les escaliers, d'étroits et incommodes qu'ils étaient, furent établis de façon à occuper un grand espace du manoir, et à communiquer avec de vastes vestibules. L'extérieur des façades fut orné de riches entablements, de colonnes, de ressauts, de pilastres, de médaillons, de blasons et de devises, tels que l'imagination la plus fantastique pouvait les concevoir.

Malgré ses occupations politiques, la reine Élisabeth aimait la peinture et surtout la peinture de portraits. Sous son règne on vit aussi fleurir l'architecture, mais cette princesse ne l'encouragea pas personnellement : elle paraît n'avoir pas voulu employer les revenus de la Couronne à l'édification de nouveaux palais ; elle se contenta de réparer et de restaurer ceux que son frère avait élevés. Mais elle engagea la noblesse de sa cour à utiliser sa grande fortune à ériger ou à rebâtir de somptueux manoirs ; on dit, par exemple, que le comte de Leicester dépensa en 1575 soixante mille livres sterling à la construction du château de Kenilworth.

Le style d'architecture du règne d'Élisabeth, nommé « *Elisabethan* » par les Anglais, n'était ni grec, ni ogival, ni romain, ni italien, ni étranger, ni national. Sa naissance est due à une période où l'on essaya en fait d'art et de littérature à combiner l'architecture du moyen âge, les caprices barbares du goût de cette époque, avec les descendants directs des sources réelles, naturelles de la poésie antique et de la critique classique. L'exemple et les préceptes de l'antiquité, un sentiment pour la convenance naturelle,

n'avaient point encore impressionné suffisamment l'esprit de la supériorité de la vérité sur la fantaisie et le caprice; comme la combinaison discordante du classique avec les images et descriptions romantiques produisit l'épopée de Edmond Spencer, *Reine des Fées* (The Fairy Queen), il en fut de même des édifices les plus splendides du même temps : les parties ne sont pas hétérogènes en elles-mêmes, elles ne contribuent pas comme elles devraient à former un ensemble complet et achevé ; car les uns préféraient des arcs-boutants aux colonnes, la fantaisie aux règles, tandis que d'autres avaient un penchant à sacrifier toutes choses à un idéal fantasque de frontons rompus, coupés, ou toits du style Palladio ; d'autres encore restaient attachés par des sentiments de localité aux lourdes formes, aux fâcheuses proportions de la maison où ils étaient nés. Ce qu'on peut dire de plus logique avec le *Troilus and Cressida* de Shakespeare, c'est que l'impulsion dominante, en composant cette pièce, fut probablement de transformer les héros poétiques de l'antiquité en guerriers de la chevalerie chrétienne, moins sauvages, plus intellectuellement puissants et ressemblant à un plus haut degré à des combattants, pour transporter les contours et les profils distincts et gracieux de l'héroïsme épique d'Homère dans la chair, les os et le sang du drame romanesque.

Un des plus célèbres architectes du règne d'Elisabeth était John Thorpe, qui voyagea sur le continent et bâtit plusieurs maisons dans les environs de Paris. Ce fut cet artiste qui conçut et érigea les principaux châteaux et palais du temps d'Elisabeth. La forme générale de ses plans consiste dans trois côtés d'un rectangle, avec un portique au centre ; quand le plan est rectangulaire, ses côtés sont entourés d'arcades ouvertes, formant corridor.

John Thorpe a bâti Holland House, dans le Middlesex ; en 1591, le château de Longford dans le comté de Wilts ; en 1580, celui de Wollaton, Notts; celui d'Audley End, dans le comté d'Essex, de Kirby et en 1577 celui de Burleigh. Les ornements des balustrades, des portiques, de l'extérieur des fenêtres, sont barbares, de mauvais goût, disgracieux. L'étage supérieur est surmonté d'une variété de frontons à angle aigu ou trilobés, ou en spirales; ils alternent avec des arcs ou des angles droits et se terminent à leur sommet par des pinacles circulaires. Un exemple de cette ornementation baroque et d'un goût bâtard et excentrique, est offert dans le château de

Wollaton, qui, en général, est d'une architecture pittoresque et remarquable.

Parmi les plans qu'il composa, Thorpe en a laissé un d'une maison pour lui. Ce plan est formé par les initiales de son nom reliées par un corridor; l'I contient les dépendances et le T est distribué avec habileté en grands et petits appartements.

Le château de Longford, bâti par Thorpe pour Sir Thomas Gorges et sa femme la marquise douairière de Northampton, est d'une singulière disposition. On y voit le diagramme de la Trinité placé dans le centre du plan, de forme triangulaire.

On a trouvé quelques détails sur John Thorpe dans un ancien manuscrit que possédait la famille de Warwick et qui passa dans la bibliothèque de Charles Greville en 1810; à la vente de cette bibliothèque, l'architecte John Soane, professeur d'architecture de l'Académie royale, en fit l'acquisition. Le manuscrit en question est in-folio et contient 280 pages sur fort papier, sur lequel sont tracés les dessins. Richardson, élève de Soane, a publié ces dessins manuscrits, qui sont tracés par une main habile; mais quand il s'agit de représenter le moindre ornement ou une figure humaine, l'exécution est celle du premier ouvrier venu.

Thomas Holte, né à York, édifia les écoles publiques d'Oxford; il fut le premier en Angleterre qui introduisit l'usage des ordres classiques superposés. Il s'inspira des œuvres de Philibert de L'Orme et probablement de la grande porte d'entrée du château d'Anet, construite sous Henri II, roi de France, vers 1553.

Les architectes les plus en renom du règne d'Élisabeth sont : Bernard Adams, Lawrence-Bradshaw, Robert et Huntingdon, Smithson, John Shute : ce dernier était peintre et architecte, il avait été envoyé en Italie en 1550 par le duc de Northumberland. Shute fut le premier Anglais qui alla en Italie étudier l'architecture. Il publia un livre sur son art et quelques autres ouvrages : il mourut en 1608.

Nous avons dit que, pendant le règne d'Élisabeth, l'architecture fut perfectionnée. Sous Jacques Ier, il n'y eut pas un grand mouvement dans les arts, mais ils se développèrent lentement; le roi ne fit que les protéger médiocrement : toute son ambition se bornait à être considéré comme un homme savant en y joignant le pouvoir absolu. Bernard Jansen, architecte étranger, fut employé par les hautes classes : il bâtit en 1616 Audley-Inn, auprès de Saffron Walden

(Essex), masse énorme et désordonnée; il éleva la plus grande partie de Northumberland House, excepté la façade qui, dit-on, fut érigée sous la direction de Gérard Chrismas. Toutefois, plus tard, Moïse Glover paraît avoir rebâti cette façade. Jansen bâtit en 1611 Hatfield House (Herts), qui ne manque pas d'élégance et qui se rapproche du style de la Renaissance italienne du commencement du seizième siècle. On croit qu'il fut aussi l'architecte de Charlton House, dans le Wiltshire. Gérard Chrismas éleva à Londres une des entrées de la ville, Aldersgate, qui se trouvait dans la rue actuelle de Saint-Martin-le-Grand. Jean Smithson fut surtout employé par le comte de Newcastle, plus tard fait duc. Ses principaux ouvrages sont les châteaux de Welbeck et de Bolsover, de 1613. Buller et Harrison furent des architectes en renom de cette époque. Robert Hooke éleva Bedlam Hospital, vers la fin du dix-septième siècle, dans Moorfields, mais démoli en 1814; il bâtit aussi Aske's Alms-Houses, auprès de l'ancien Musée britannique. Hooke travaillait en compagnie de Ch. Wren.

Dès le commencement du dix-septième siècle, l'emploi des ordres classiques devint général en Angleterre. On voit dans le château de Beaupré, dans le Glamorganshire, une façade et un porche d'ordre dorique : dans cette composition on a fait usage des ordres ionique et corinthien, les colonnes et les chapitaux ont strictement les proportions voulues et sont bien dessinés.

C'est sous le règne de Jacques Ier que l'architecture subit une métamorphose nouvelle. Les édifices de cette époque présentent des masses de maçonnerie bien moins pittoresques que ce qui les précéda. La ligne monotone de leur couronnement supérieur est ordinairement coupée par une tourelle plus élevée que celle des angles : il y avait à l'intérieur une richesse lourde et l'on ne peut trouver aucune élégance dans le style en faveur sous le règne de ce roi. On ne voit plus de fenêtres en saillie et en encorbellement; mais de grandes et longues baies, divisées en deux horizontalement par une traverse ou imposte, et placées en rangées dans chaque étage, ce qui donne un effet remarquable à ce style. Quelques-unes de ces fenêtres étaient moins disgracieuses que d'autres; elles témoignaient de plus de luxe et de richesse que de bon goût et de science architecturale.

A la fin du règne de Jacques Ier, il s'éleva en Angleterre un artiste

d'un talent et d'un goût exceptionnels, et qui fait honneur à sa patrie. Il s'agit de l'architecte Inigo Jones, né en 1572, qui alla en Italie pour étudier le paysage[1]; à Rome ses idées se développèrent, et de peintre de paysage il devint architecte. A Venise il s'adonna à l'étude de l'architecture; il admira à Vicence les œuvres de Palladio; on ignore comment il fut invité par Chrétien IV, roi de Danemark, à venir dans ce pays. A Copenhague, Jacques Ier (alors Jacques VI d'Écosse) le vit; la reine Anne[2] (princesse de Danemark), que Jacques épousa en 1589, le fit venir en Écosse comme son architecte en chef; quand le roi Jacques monta sur le trône d'Angleterre, Jones fut nommé architecte du prince Henri; il fut de plus nommé surintendant des édifices publics. A la mort du prince en 1612, Jones retourna en Italie pour développer son goût et son jugement. Les édifices qu'il érigea antérieurement à cette seconde visite ne sont pas d'un goût aussi pur que ceux qu'il éleva après; ils approchaient trop de ce style bâtard qui précéda Jones : ils sont vulgaires avec des superfluités choquantes, avec une surabondance et une lourdeur d'ornementation qui étouffent entièrement le style gracieux et classique renaissant alors. Toutefois, tous ces défauts furent effacés dans les grands projets que Jones conçut dans la suite.

En l'année 1619 Inigo Jones commença à bâtir le Banqueting House de Whitehall à Londres : c'était encore sous le règne de Jacques Ier. Cet édifice fut terminé en deux années, et c'est certainement un des plus élégants en Europe. Il est du plus pur style de la Renaissance, mais ne forme qu'une partie d'un palais projeté qui, s'il avait été entièrement exécuté, aurait surpassé en surface le palais de Dioclétien à Spalatro. Le plan de Jones consistait en un rectangle, subdivisé en sept cours et se serait étendu du parc jusqu'à la Tamise : la façade sur le fleuve devait avoir 219 mètres d'étendue et celle allant à Charing Cross, 347 mètres. Le plan du palais de Whitehall fut peut-être inspiré par celui des Tuileries de Philibert de L'Orme que Jones a pu voir lors de son passage à Paris. Six des cours auraient été rectangulaires, la septième devait être circulaire, de 61 mètres de diamètre. Le Banqueting House est un bâtiment de 37 mètres de longueur sur 21 de largeur hors œuvre : à l'exception

1. Le comte de Pembroke se chargea de son éducation d'artiste : il l'emmena avec lui en France, dans les Pays-Bas, en Allemagne et en Italie.

2. Mourut en 1619.

de Westminster Hall, le Banqueting House est la plus grande salle en Angleterre : elle a 35 mètres de longueur, 18m,30 de profondeur dans œuvre et 16m,75 d'élévation.

En 1623, Jones bâtit l'ancien Somerset House, démoli en 1774, réédifié en 1775 par Chambers, qui a copié la façade ancienne pour celle qui donne sur le Strand. En 1633, Jones ajouta un portail à l'ancien Saint-Paul[1] qui était roman et ogival, la nef datant des douzième et treizième siècles. Cette façade, dans le style romain antique, est d'une conception originale, mais moins élégante que les autres créations de notre architecte. En 1626, Jones bâtit un escalier conduisant à la Tamise (York Stairs), à l'extrémité de Buckingham Street dans le Strand : cet escalier était situé anciennement dans les jardins du duc de Buckingham. Les façades de cet édifice étaient de l'ordre toscan, et formées de trois arcades: celle du centre servait seule de passage, elle était plus large que les deux autres; du côté du fleuve, quatre demi-colonnes ou colonnes engagées contre le mur supportent un entablement, interrompu au centre au-dessus des chapitaux; au-dessus de l'arcade du milieu, existe une partie surhaussée, terminée par un fronton formé par un segment de cercle, et qui est orné d'armoiries. La façade donnant sur la rue est semblable à celle que nous venons de décrire, excepté que là les colonnes sont remplacées par des pilastres. Ce petit édifice est remarquable pour ses proportions, l'originalité et la hardiesse de sa composition. Vers 1633 Jones bâtit aussi l'ancien Saint-Paul de Covent-Garden, mais entièrement détruit par un incendie en 1795.

Inigo Jones fut le premier qui introduisit le véritable dessin en Angleterre, inconnu jusqu'alors; il a donné naissance au goût pour l'architecture, il a suivi le style de Palladio, sur l'architecture duquel il a laissé des observations et des notes curieuses; il a été le véritable fondateur national de l'architecture de la Renaissance en Angleterre; c'était un artiste réel, d'une imagination pure et ample, qui prenait son art au sérieux. Van Dyck a dit de lui que les dessins dus à sa plume n'étaient égalés par aucun maître de son époque. Ami sincère et dévoué du roi Charles Ier, son dévouement à ce prince lui attira des persécutions : il n'évita la prison qu'en se soumettant à payer une taxe énorme de 545 livres, somme excessive pour la modi-

1. Voyez *History of Saint-Paul's Cathedral in London*. In-folio, 1688.

cité de sa fortune. Le supplice du roi hâta la fin de ce grand architecte, qui ne put survivre à son protecteur; il mourut de chagrin le 21 juillet 1652.

On attribue à Jones un grand nombre d'œuvres architecturales, dont plusieurs sont réellement de lui, dont d'autres ont été exécutées après sa mort d'après ses projets, non sans avoir subi des modifications indignes de lui. Nous citerons encore comme lui appartenant : le palais de lord Pembroke à Wilton, dans le comté de Wilts, édifice remarquablement beau ; à la grâce de son architecture se joint la richesse des bas-reliefs, des statues et des marbres de la Toscane.

Le roi Charles I[er] était un grand amateur des arts, qu'il savait aussi apprécier. Il était instruit, il avait du goût, il était élégant, il avait tout pour lui, mais il ignorait le rôle de roi. Sa Cour fut une des plus cultivées et des plus policées. Si sa conduite avait été plus sage et plus judicieuse, s'il n'avait pas accumulé sur sa personne tant d'actions arbitraires en fait de politique et d'affaires ecclésiastiques, et cela avec l'imprévoyance la plus extraordinaire, l'Angleterre aurait peut-être été plus avancée dans la culture des beaux-arts. Van Dyck, Rubens et d'autres peintres de premier mérite furent distingués par lui et royalement encouragés. De jeunes talents avaient les moyens, en rivalisant entre eux, de se développer. Une magnifique galerie de tableaux faisait connaître aux Anglais les maîtres étrangers : le goût pour de nobles plaisirs intellectuels commençait à se répandre de la cour au sein de la nation. Mais les guerres civiles et le puritanisme qui en fut la suite, chassèrent non seulement les muses, mais encore tous les plaisirs et les agréments de la vie; ils furent les obstacles principaux du développement de l'amour et du goût pour les arts et y apportèrent, au contraire, un empêchement fatal à l'Angleterre. Les puritains furent vaincus par les indépendants, qui étaient pires qu'eux; ils méprisaient les arts et les sciences humaines.

Charles I[er] ne protégeait pas seulement les arts, mais il était aussi

1. Voyez pour les œuvres d'Inigo Jones, *Architectural Antiquities of Great Britain* by J. Britton. 4 vol. in-4° de dates diverses : le second volume contient quelques œuvres de Jones. — Voyez aussi le *Recueil de dessins de Jones*, par Guillaume Kent, 1727. Autre édition 1770, avec des notes en français et en anglais; Colin Campbell a inséré plusieurs dessins de Jones dans son *Vitruvius Britannicus*, 1715-1767 à 1771. In-folio.

artiste, et on sait que Rubens daigna corriger de sa main ses dessins. Il n'appela pas d'artistes étrangers pour l'édification des monuments qu'il faisait exécuter. Au jugement du roi, Inigo Jones était l'égal des architectes de l'étranger, et il avait raison. Car cet artiste est dans son genre le plus noble et le plus grand qu'ait eu l'Angleterre.

Dans la onzième année de son règne, Charles Ier fonda une académie qui fut la première s'occupant des arts de son royaume. Elle fut appelée *Museum Minervae*, et tout à fait en harmonie avec sa volonté d'implanter les beaux-arts en Angleterre. Les lettres patentes pour l'établissement de cette académie existent encore dans le *Rolls' office*; les règlements de cette institution furent imprimés en l'année 1636.

Jean Webb était le neveu et l'élève de Jones, dont il épousa la fille unique; il a bâti la façade orientale de la cour de l'hôpital de Greenwich d'après les projets de son oncle. Il construisit une habitation considérable pour la famille Bromley à Horseheath, dans le Cambridgeshire, ajouta un portique au Vine dans le Hampshire, château de Chalonner Chute, président des communes du parlement de Cromwell. Il exécuta, d'après les dessins de son oncle, le château d'Ambresbury, comté de Wilts pour lord Carleton, et dont la façade ne manque pas de simplicité et d'élégance; au centre est un avant-corps avec un portique formé de deux pilastres d'angle avec deux colonnes d'ordre corinthien entre les pilastres : le tout est terminé par un fronton avec les armes du fondateur.

Un style bâtard, grossier, fut introduit en Angleterre par Balthasar-Gerbier d'Ouvilly, d'Anvers, et continué par son élève Guillaume Winde, né à Bergen-op-Zoom. Il a laissé Cliefden House, Bucks, mais détruit par un incendie en 1795, ensuite l'hôtel du duc de Newcastle dans Lincoln's Inn Fields à Londres, pour lord Craven, Combe Abbey, dans le Warwickshire : ensuite il termina pour le même pair Hensted Marshall, commencé par Gerbier. L'œuvre capitale de Winde était Buckingham House, dans le parc Saint-James à Londres, et qu'un plus moderne a remplacé.

Il y eut en Angleterre une influence française qui fut de peu de durée. En 1678 un architecte français, Poughet, éleva Montagne House, qui fut longtemps musée Britannique et auquel a succédé le palais actuel : c'était une bâtisse sans goût et ressemblant à une

manufacture; Montagne House fut cependant copié par quelques architectes médiocres.

Nous arrivons à présent au style créé par un architecte dont la célébrité surpasse le mérite : il s'agit de Christopher Wren[1], plus *faiseur* que grand artiste. Il n'avait pas le goût ni l'élégance d'Inigo Jones : c'était un savant homme qui s'adonna à la bâtisse. A son époque, on était en voie de terminer Saint-Pierre de Rome, sous la direction d'un autre faiseur, Bernini. L'achèvement de ce gigantesque monument fut, dans ce temps, le sujet de l'attention universelle et a bien pu contribuer à conduire Wren dans une sphère où il devait développer sa célébrité. La mort de Jones lui en fraya le chemin. Son style n'a point le cachet de la supériorité : sa simplicité consiste principalement dans une inanimation, une chauveté des formes et dans une pénurie de détails. Ses églises manquent de cette noble dignité qui doit être le caractère principal de ce genre de monument, et dans ses palais on ne trouve pas d'originalité; dans toutes ses constructions on ne rencontre pas cet effet pittoresque qui exige une certaine abondance, une certaine diversité dans les formes. Toutefois, Wren était un constructeur habile et expérimenté.

La première œuvre de Wren fut le théâtre d'Oxford ; on lui donna le nom de théâtre parce que un côté de sa forme extérieure est circulaire, mais aussi à cause de l'usage qu'on en fait pour les exercices littéraires de l'université et pour les réunions d'assemblées destinées au soutien des actes publics, quelquefois pour l'exécution des concerts. Il fut commencé en 1663 et terminé en cinq ans; Gilbert Sheldon, archevêque de Canterbury, chancelier de l'université d'Oxford, en fit les frais. Ce bâtiment qui peut contenir, tant sur ses degrés que dans ses tribunes, quatre mille personnes, formerait un ovale régulier, si le côté qui regarde la bibliothèque Bodléienne n'avait été élevé en ligne droite. Sur cette dernière face, il présente au rez-de-chaussée, un beau frontispice avec colonnes et pilastres d'ordre corinthien. De semblables pilastres, au nombre de quatre, supportent un fronton dans l'étage supérieur. La partie circulaire dont il a été parlé est en arcades au rez-de-chaussée, avec fenêtres carrées au-dessus. Dans la même année Wren éleva le palais-hôpital de Greenwich. Jusqu'en l'année 1625 la ville de Londres était presque

1. Né à East-Knoyle, dans le comté de Wilts, en 1632, et mort en 1723.

entièrement bâtie en bois : le comte d'Arundel fut le premier qui introduisit la pierre pour la construction des maisons d'habitation. Les églises seules étaient construites en pierre de taille. En l'année 1666, un incendie réduisit en cendres la capitale de l'Angleterre. En 1671, Wren éleva une colonne en pierre à l'endroit même où avait commencé l'incendie.

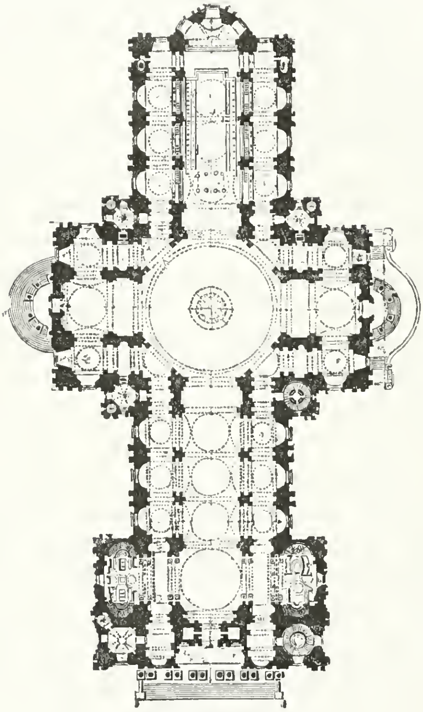
Cette colossale colonne, dite le *Monument*, à 61^{m},50 d'élévation ; son diamètre inférieur est de 4^{m},60 et son piédestal a 6^{m},40 carré : elle est creuse, on monte à son sommet par 345 marches et elle fut achevée en 1677; elle a coûté 13700 livres sterling (342 500 francs), les sculptures comprises.

Le grand incendie de 1666 avait détruit la plus grande partie du vieux Saint-Paul du moyen âge, et endommagé irréparablement le reste. On résolut donc d'en bâtir un nouveau, dont l'exécution fut confiée à Wren, qui en posa la première pierre en 1675. Ce vaste édifice a été terminé dans l'espace de trente-cinq ans, en 1710, sous la direction du même architecte, par le même maître maçon et pendant que le même évêque occupa le siège de Londres.

Saint-Paul a 152^{m},35 de longueur hors œuvre, la façade occidentale, avec ses deux tours, a 54^{m},84 de longueur, celle du transept est de 69^{m},47 dans œuvre. Le pourtour extérieur de Saint-Paul est de 698 mètres; sa largeur intérieure est de 31 mètres; la nef principale a 13^{m},10 de largeur entre les piliers. Au-dessus de l'intersection ou au centre du transept s'élève une coupole en brique de 30^{m},50 de diamètre et de 18^{m},30 de hauteur. L'élévation de cette coupole du pavé de l'église jusqu'à l'ouverture supérieure, est de 51^{m},20. Sur la naissance de cette coupole et à 61 mètres d'élévation, repose la base d'un cône dont le sommet est à 86^{m},84 de hauteur du pavé de l'église; ce cône supporte une lanterne en pierre de 16^{m},75 d'élévation. Au-dessus de cette lanterne il y a une boule et une croix. Du pavé au sommet de la croix on compte 123 mètres. Mais ce n'est pas tout. La coupole et le cône en brique sont enveloppés par un autre dôme ou coupole, cette fois en *charpente* et couvert en plomb ! Quelle différence entre la science avec laquelle est conçue la coupole de la cathédrale Sainte-Marie des Fleurs de Florence, et la conception de celle de Saint-Paul de Londres. Le premier défaut au monument de Wren, c'est que le dôme extérieur est construit en bois de charpente : que, quelque bien entretenu qu'il puisse être, il doit périr

dans un temps relativement restreint, quand bien même le soin des couvreurs l'en préserverait.

L'ordonnance intérieure de Saint-Paul est en arcades, dont les pieds-droits reçoivent des pilastres corinthiens, avec un entablement fort régulier. Au-dessus de cet entablement règne un attique continu, sur lequel s'élève la voûte avec les fenêtres qui éclairent l'intérieur. L'impression qu'on reçoit de l'aspect intérieur est généralement

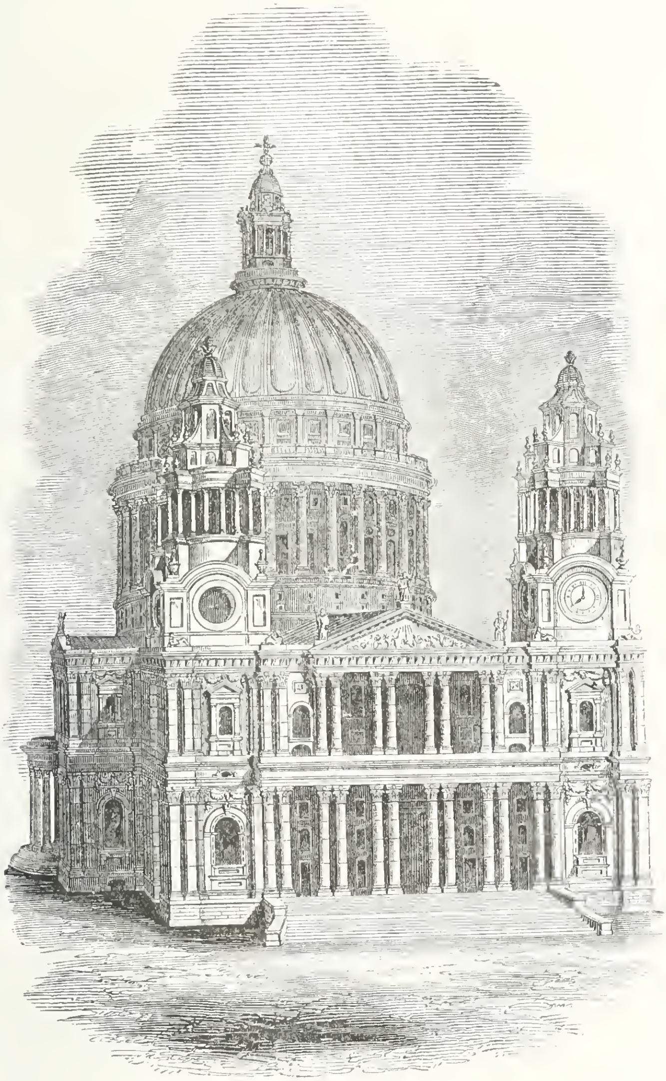


43. — Plan de Saint-Paul de Londres.

médiocre. On n'est frappé d'aucune sorte de grandeur, d'aucun caractère bien accentué : on n'y observe ni force, ni sévérité, point d'élégance, point de richesse. On y sent quelque chose de nu, de pauvre et de froid, on ne ressent aucun étonnement ni aucune admiration.

L'architecture de l'extérieur l'emporte sur celle de l'intérieur. On peut trouver à redire à l'application de deux ordres de pilastres l'un au-dessus de l'autre; là l'unité fait défaut; deux ordres différents

ainsi placés, accentuent deux étages tandis qu'intérieurement il n'y a point d'étage. Le portail principal, celui de l'ouest, est ce qu'il y a



44. — Saint-Paul de Londres.

de moins réussi dans l'ensemble. Les deux clochers qui flanquent les extrémités de cette façade, sont d'une conception banale, sans

effet et sans grandeur. Là encore ce sont un rez-de-chaussée et un étage qui en font tous les frais : or il n'y a qu'un rez-de-chaussée à Saint-Paul. La colonnade du bas est séparée de la partie qui forme le premier étage, par un entablement brutal, qui a presque le dixième en hauteur de l'élévation de la façade, sans le fronton principal. La composition des clochers est baroque, de mauvais goût : là, l'architecte a donné une entorse au style romain, style équivoque mais majestueux. Ce portail est un mensonge relativement à l'intérieur de l'édifice.

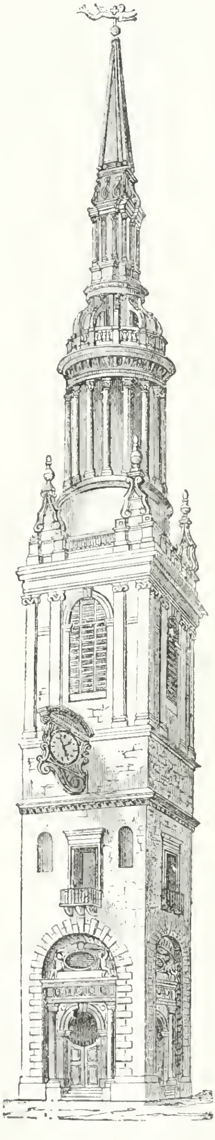
Temple-Bar est une porte bâtie en pierre de Portland, qui sépare le Strand de Fleet Street et la cité du comté; ce petit monument est également dû à Wren, qui l'éleva en 1670. Cette porte a une grande baie pour le passage des voitures; il y a une petite porte terminée en plein cintre et destinée aux piétons. Le rez-de-chaussée est orné de quatre pilastres toscans : au-dessus de l'arcade du milieu s'élève l'étage avec fenêtre au milieu; de chaque côté est une niche ornée d'une statue; sur la façade de l'est, on voit celles de la reine Elisabeth et de Jacques Ier, du côté ouest sont placées celles de Charles Ier et de Charles II. L'étage est décoré de quatre pilastres composites qui soutiennent un entablement orné de denticules et de modillons. Cet étage est couronné d'un fronton formé, dans sa partie supérieure, d'un arc ou portion de circonférence. L'étage est flanqué de chaque côté d'une énorme console posée sens dessus dessous. Cette porte ne produit qu'un effet médiocre. En 1679, Wren bâtit la bibliothèque de Trinity College à Cambridge, en 1681, le campanile de Christ Church à Oxford, en 1682 l'Ashmolean Museum à Oxford, en 1683 le palais royal de Winchester, resté inachevé, en 1689 l'ancien hôpital des Médecins, en 1690 l'hôpital de Chelsea, fondé par Charles II pour les invalides de terre, et dans la même année le palais de Hampton-Court; en 1696 les tours de l'abbaye de Westminster.

Wren a élevé un nombre considérable d'églises, dont nous ne citerons que les plus remarquables. A Londres il construisit Allhallow the Great en 1697, située dans Thomas Street, et qui offre peu de décoration extérieure à cause de sa situation; en 1694 Allhallows de Lombard Street avec deux entrées; en 1692 Saint-André Wardrobe dans Blackfriars, bâti en brique, peu remarquable à l'intérieur; en 1787 Saint-André dans Holborn, édifice auquel Wren a mis tous ses soins; en 1682 Saint-Antholin, Budge Row avec un clocher à

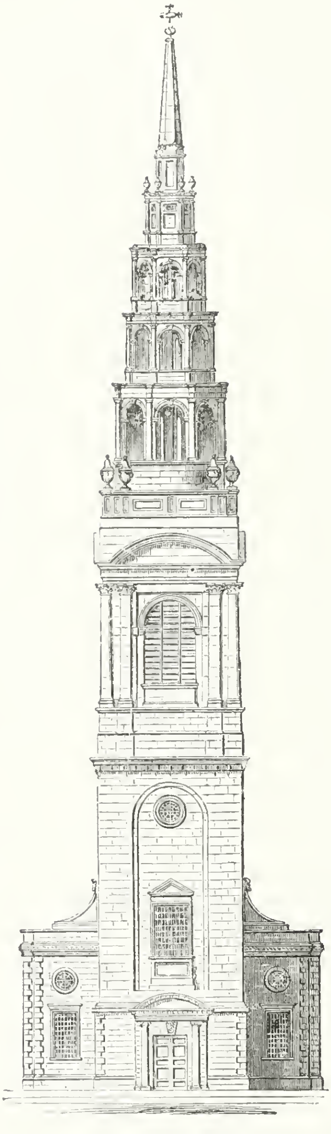
deux étages, terminé par une tour de 46 mètres d'élévation; en 1680 Saint-Bride dans Fleet Street, avec un clocher de 18m,28 de hauteur, sur lequel est placée une succession d'octogones, surmontée d'un obélisque, formant ensemble 68m,86 d'élévation; en 1687 Christ Church, Newgate Street, d'ordre corinthien à l'intérieur : cette église est une des plus élégantes de Londres : elle a une tour carrée, avec une sorte de flèche : la hauteur de l'ensemble est de 46m,60; en 1680 Saint-Clément Danes, dans le Strand; on dit néanmoins qu'elle est due en partie à Edouard Pierce : la tour fut bâtie en 1682, elle a 34m,75 d'élévation; en 1674 Saint-Dionis Backchurch, Fenchurch Street, elle a une nef et un transept formés de colonnes ioniques : le clocher, très simple, a 27m,40 d'élévation; en 1690 Saint-Edmond the King, dans Lombard Street, d'une grande simplicité avec un clocher de 27m,40 d'élévation; en 1677 Saint-Lawrence Jewry, Guildhall, dont le clocher a 39m,60 de hauteur; en 1683, Saint-Jacques, Garlick Hill, dont la façade ouest est assez ornementée, son clocher a 27m,40 d'élévation; en 1689 Saint-Jacques, Westminster, avec un clocher de 45m,40 de hauteur; en 1694 Saint-Michel Royal; en 1684 Saint-Martin, Ludgate; en 1690 Sainte-Marguerite, Lothbury; en 1695 Sainte-Marie, Somerset; en 1677 Sainte-Marie, Aldermanbury; en 1673 Sainte-Marie le Bow, Cheapside, église petite mais avec un clocher réputé beau (il a 68m,55 d'élévation, mais nous ne pouvons applaudir à sa réputation); en 1677 Saint-Nicolas, Colcabbey; en 1673 Olave Jewry, avec un clocher de 26m,80 de hauteur; en 1681 Saint-Pierre, Cornhill, avec son clocher de 42m,65 d'élévation; en 1679 Saint-Swithin, Cannon Street, avec un clocher de 45m,70 de haut; en 1676 Saint-Magnus, London Bridge; en 1674 Saint-Vedast, Foster Lane, et qui a un clocher des plus baroques, haut de 27m,40. Enfin il restaura le corps de l'église de Saint-Dunstan au levant auprès de Billingsgate, et il y ajouta une tour avec une flèche à jour, le tout dans le style ogival, mais très bâtard. Le clocher de Saint-Dunstan a quelque ressemblance avec l'église de Saint-Nicolas de Newcastle et de High-Church d'Edimbourg.

A la suite de l'invention des cloches, pour pouvoir s'en servir avec utilité, il fallait trouver le moyen de lancer leurs sons dans le vide, et l'on inventa les clochers, qui furent souvent établis sur un côté des églises; ce qui n'empêcha pas, dans la suite, de les comprendre dans les façades dès l'invention de l'architecture ogivale. Au nombre

des clochers les plus hauts et les plus remarquables, nous nommerons



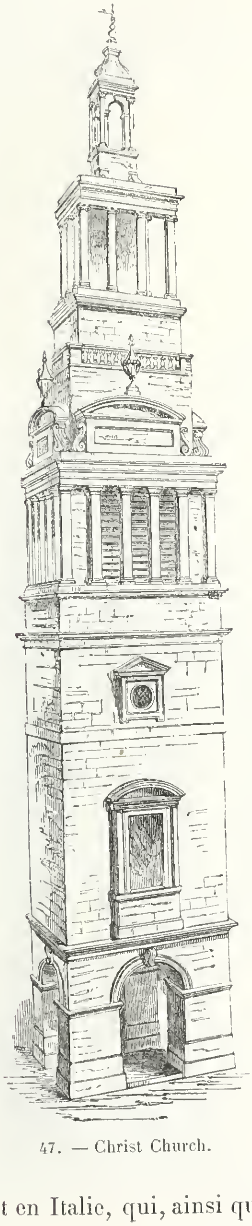
45. — Saint-Mary le Bow.



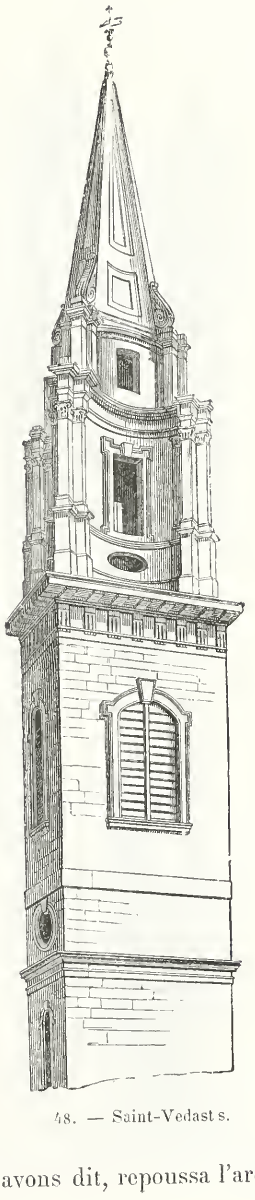
46. — Saint-Bride's.

ceux de Strasbourg, de Landshut, de Chartres et de Salisbury, qui

tous appartiennent au style ogival, mais on n'en voit pas un seul de



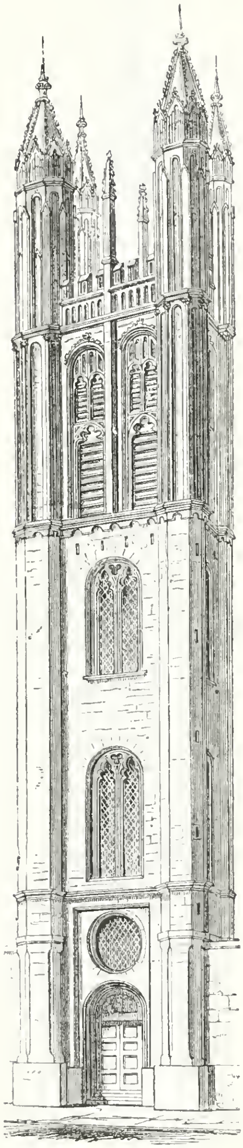
47. — Christ Church.



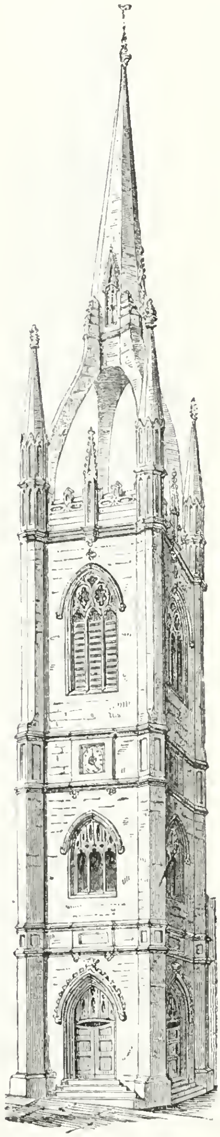
48. — Saint-Vedast s.

ce goût en Italie, qui, ainsi que nous l'avons dit, repoussa l'architec-

ture pointue des peuples du Nord. En compensation, le grand artiste florentin Giotto éleva le majestueux, le merveilleux campanile à



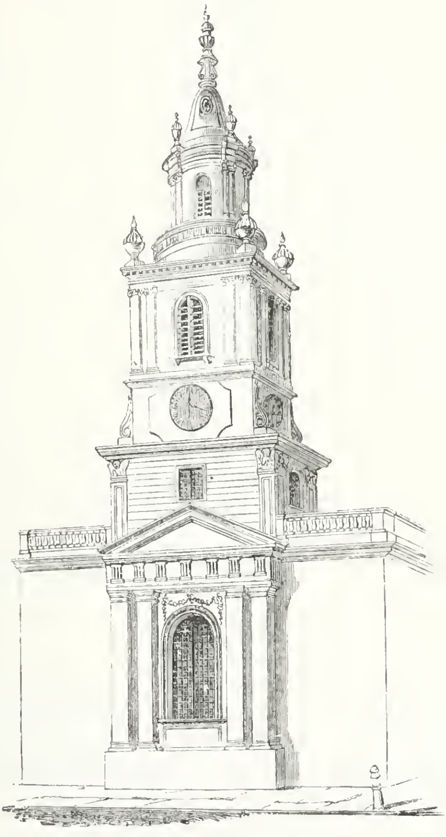
49. — Saint-Michael's, Cornhill.



50. — Saint-Dunstan's.

côté de Sainte-Marie des Fleurs ou dôme de Florence, et qui date de l'année 1334.

L'architecture antique, dont l'essence était la ligne horizontale, qui se révéla également dans le style de la Renaissance, l'architecture antique, disons-nous, ne se prêtait pas à son emploi pour des



51. — Saint-Botolph, Bishopsgate.

clochers. Toutes les tentatives faites depuis plus de trois siècles en Allemagne, en France et en Angleterre, ont échoué.

Ch. Wren a cependant voulu essayer de résoudre le problème. A la suite du grand incendie de Londres, en 1666, il éleva plus de soixante églises paroissiales, dont bon nombre sont pourvues d'un clocher. Les vignettes que nous joignons à ces lignes, aideront le

lecteur à se convaincre que Wren n'a pas été plus heureux que ses devanciers et successeurs. Il est donc bien certain que le problème restera irrésolu.

James Gibbs, James Gold, et autres n'ont pas été plus heureux. Le système vertical seul pouvait convenir et être employé pour la conception des clochers, et surtout en faisant partir le bas, du sol même de l'édifice auquel appartenait la surélévation en question. Le système ogival se prêtait merveilleusement à cette disposition ainsi qu'on peut le voir aux clochers ou tours de la cathédrale de Salisbury et de l'église de Fribourg en Breisgau, de Strasbourg, etc.

Les clochers de la composition de Wren naissent du sol, la décoration augmente avec leur élévation; ils sont presque tous carrés en plan et s'élèvent d'aplomb sans diminution jusqu'à la moitié de leur hauteur. Il admettait sans doute que jusqu'à cette hauteur on ne les verrait pas à cause des maisons qui les entouraient.

On ne peut juger qu'avec sévérité les clochers conçus par Wren, mais on est obligé de reconnaître qu'il leur donna une grande diversité de formes. Les églises de Sainte-Marie le Bow, plus communément appelée l'église le Bow, de Sainte-Bride, du Christ et Saint-Vedast, ont les clochers les plus élevés de Londres; ceux des deux premières églises sont les plus haut dans cette capitale. La variété de ces clochers surprend, mais elle ne contente point. Le clocher de Sainte-Marie le Bow est celui où il y a le plus de simplicité : toutefois le raccord du carré avec la partie cylindrique, n'est pas heureux; celui de Christ-Church, ne forme pas un ensemble, ce sont des étages superposés. A Saint-Bride la partie supérieure est octogone, mais aucune ligne ne conduit l'œil jusqu'à l'extrêmité de cette façon de fllèche; à Saint-Vedast le clocher est pauvre en bas, et en haut il est burlesque par ses quatre faces *concaves;* dans le clocher de Saint-Michel, Cornhill, Wren a essayé le gothique, mais sans réussite; il ne se doutait pas des moindres règles de l'architecture ogivale. Le clocher de l'église de Saint-James (Jacques) est tout à fait insuffisant, avec son excroissance pyramidale sans proportion avec le bas. Enfin pour terminer la série des clochers conçus par l'architecte anglais, nous mettons sous les yeux du lecteur un clocher du quatorzième siècle, celui de l'église Saint-Dunstan, seule église préservée dans le grand incendie de 1666.

Quant à notre vignette de l'église de Saint-Botolphe, Bishopsgate,

elle est l'œuvre de Jacques Gold, un des architectes qui aimaient à



52. — Saint-Martin.

placer les clochers à fleur des façades ; Saint-Botolphe est un spécimen de nombre de modestes églises du règne de George Ier.

CHAPITRE II

ARCHITECTURE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Le commencement du dix-huitième siècle en Angleterre a été marqué par un style d'architecture on ne peut plus excentrique, et des plus bizarres. Un homme de lettres, auteur de pièces de théâtre médiocres, s'imagina être architecte; il pratiqua cette profession non avec talent mais avec la plus surprenante intrigue, ce qui s'est vu quelquefois et ce qui se voit encore souvent de nos jours. Intrigant de cour, il lui dut ses succès; car il n'avait aucun mérite comme artiste sérieux et convaincu. L'auteur du style en question a été Jean Vanbrugh, né vers 1672 d'une famille de Gand, que les cruautés du duc d'Albe avaient forcée de s'expatrier. Il sauta à pieds joints par-dessus toutes les règles de l'art qu'il s'ingénia de pratiquer, il s'affranchit des principes qui concourent à élever des monuments revêtus du cachet du beau et de l'élégance; il ne suivit que son caprice désordonné; aussi ses œuvres sont-elles des combinaisons maladroites de formes et de singularités inconnues du passé, et c'est avec raison qu'on a critiqué de son temps et depuis les élucubrations indigestes de son cerveau.

Sous le règne de la reine Anne, Marlborough remporta, le 2 août 1704, contre les Français, sous Tallard, et les Bavarois, la bataille de Blenheim en Bavière; pour honorer cette victoire, la nation vota la construction du palais de Blenheim, offert au duc vainqueur, avec le domaine qui en dépendait. Ce palais, bâti par Vanbrugh, a $96^{m},75$ de longueur sur $57^{m},90$ de profondeur (il s'agit ici des façades latérales). Le corps principal du palais est de $33^{m},50$ en retraite sur les ailes; ce corps a $28^{m},30$ de profondeur. Dans la façade principale les ailes sont reliées à la partie centrale par une portion circulaire (le quart

d'un cercle). Quant au style des façades il manque totalement d'unité et d'harmonie; sa grande étendue seule, en serrant les paupières, lui prête une apparence de grandeur. Les colonnes du portique de l'avant-corps central sont hors de toute proportion et ressemblent à des chandelles. L'effet pittoresque produit par le jeu des ombres et de la lumière, sauve un peu les énormes défectuosités de cet édifice; les différents ordres, les parties rustiques, les colonnes et les corniches, forment ensemble un trop violent contraste. Commencé en 1705, le palais fut achevé en 1722, année de la mort du duc.

En 1702, Vanbrugh bâtit Castle Howard (dans le comté d'York), pour le troisième comte de Carlisle, comte *marshal* d'Angleterre, huitième grand officier d'État. La façade de cet immense palais est entièrement rustique, avec des pilastres mal appliqués; elle consiste en un rez-de-chaussée et un étage. Les fenêtres sont circulaires et trop hautes, les avant-corps sont nombreux et monotones. La seconde façade est moins mauvaise : là les pilastres corinthiens sont placés à égale distance les uns des autres. On y voit une coupole élevée et qui ne manque pas d'effet.

Vanbrugh bâtit encore un manoir considérable à Eastbury dans le Dorsetshire, et auprès de Bristol, un château nommé King's Weston où l'architecte sut grouper ses cheminées d'une manière pittoresque; quant à l'ensemble, il est au-dessous du médiocre. Dans la façade qu'il exécuta à Grimsthorpe, dans le Lincolnshire, il se complut à imiter Blenheim et Castle Howard. Là il existe également une coupole qui s'élève sur un vestibule de 33^{m},50 de longueur et 12^{m},20 d'élévation. Vanbrugh ne forma pas école, heureusement, et il n'eut point de successeur légitime. Il va sans dire que ce constructeur n'échappa pas aux honneurs. Charles Howard nomma Vanbrugh Clarencieux roi d'armes, en laissant de côté les hérauts, qui protestèrent contre cette nomination, qui resta comme toujours, comme en pareille occasion, sans aucun effet.

Archer, autre constructeur, paraît avoir été imitateur de Vanbrugh, et fut le seul qui semble avoir apprécié le *mérite* de ce dernier, ce qui lui fait peu d'honneur. L'Eglise de Saint-Philippe, à Birmingham, a été élevée par Archer. On a dit de Saint-Jean de Westminster, avec ses quatre clochers, qu'il était un chef-d'œuvre d'absurdité, on le comparait à un éléphant couché sur le dos, gigotant dans le vide avec ses quatre jambes.

On avait quitté en architecture la voie tracée par Inigo Jones, mal interprétée par Wren, et l'on suivit la décrépitude française et hollandaise en fait de style : décrépitude qui devint plus intense et que manifestent les lourdes masses et la maçonnerie inintelligente et inintelligible de Vanbrugh, dont le monde ne s'attrista pas, mais qui firent gémir le peuple. Quel que fût le nombre des élèves de Wren, il n'y en eut qu'un seul qui devint célèbre à juste titre : il s'agit de Nicolas Hawksmoor. A cet architecte est due l'église de Sainte-Marie Woolnoth, dans Lombard Street, commencée en 1716 et terminée en 1719. L'extérieur ne manque pas de hardiesse et d'originalité : l'intérieur produit de l'effet et a de belles proportions. Le plan de cette église est presque un carré dont les angles nord-ouest et sud-ouest sont tronqués à l'intérieur à 45 degrés pour y pratiquer les escaliers. Les grandes lignes forment un carré dont les côtés sont égaux aux deux tiers de la largeur intérieure, le sixième restant de chaque côté est destiné aux entre-colonnements des colonnes et des piliers des murs à l'intérieur. Les colonnes, au nombre de douze, sont placées sur les côtés du carré intérieur : aux angles elles sont accouplées à une distance d'un diamètre. L'ordre choisi est le corinthien, les colonnes sont cannelées et surmontées d'un entablement orné qui a pour hauteur un quart de l'élévation de la colonne. L'espace ainsi enceint par les colonnes, se continue pour former une claire-voie, percée sur les quatre côtés d'une fenêtre circulaire dont le diamètre est égal à un des entre-colonnements du dessous. La hauteur de cette claire-voie, l'entablement compris, est la moitié de l'ordre inférieur, ce qui fait, qu'avec son piédestal, la hauteur totale de la partie centrale de l'église égale sa largeur intérieure. Une proportion sesquilatérale est obtenue de cette manière dans la coupe ainsi qu'en plan. L'extrémité orientale offre une niche carrée pour y placer un autel : le plafond de cette niche est circulaire et, orné de caissons. Les galeries sont admirablement conçues et, ne nuisant nullement à l'effet général, ne détruisent pas non plus l'élégance et la simplicité de la conception. Les plafonds sont partout horizontaux et divisés en compartiments ornés. Quant à ce qui concerne la construction, il y a eu une prodigalité de matériaux inutile, la proportion des superficies aux points de support étant 1 : 0^{m},263. La façade se compose de trois grandes niches à plein cintre rustiquées, s'élevant sur un haut piédestal également rustique, ornées de ren-

foncements aveugles, répétés dans le bas entre les niches. L'ensemble repose sur un soubassement, dont les ouvertures correspondent naturellement à celles du haut. Les niches dans les renfoncements sont décorées de colonnes doriques placées sur des piédestaux, et le dessus de l'entablement de l'ordre est de niveau avec le point de centre de chaque niche, qui forme aussi le dessus d'une imposte. Cette façade est terminée par une corniche qui fait le tour de l'édifice : le centre de la partie septentrionale est surmonté d'une balustrade. Quant à l'ensemble des détails, il n'est pas du goût le plus pur, mais les masses sont très pittoresques, et si bien adaptées au besoin de l'aspect et des lieux, qu'on peut oublier leurs défauts.

Hawksmoor ne fut pas aussi heureux dans son église de Saint-George, Bloomsbury. En plaçant le roi George I[er] au sommet de la flèche de la tour il a véritablement mis le roi à la tête de l'église, avec des lions, des lionnes, s'agitant dans des recoins, ce qui fut un chef-d'œuvre d'absurdité. Quelques parties de cet édifice ne sont pas conçues sans talent. Au nombre des édifices élevés par Hawksmoor, nous citerons encore Christ Church, Spitalfields, Saint-George, dans le Middlesex et Saint-Anne, Limehouse : il a aussi reconstruit certaines parties de All Souls, à Oxford et particulièrement un nouveau quadrangle au collège de la Reine, terminé en 1734. Né en 1666, Hawksmoor mourut en 1736.

George I[er] protégea peu les arts : les œuvres d'architecture exécutées sous son règne, n'ont été que le résultat de l'impulsion donnée avant lui aux constructions. Jacques Gibbs, né en 1683, succéda à Hawksmoor dans la faveur publique. L'église Saint-Martin in the Fields, commencée en 1721 et terminée en 1726, est la meilleure œuvre de cet architecte. Comme la plupart de ses prédécesseurs, Gibbs s'inspirait comme Wren du romain classique : il n'y a pas vestige dans ses œuvres de la belle architecture florentine des quinzième et seizième siècles. La longueur de Saint-Martin est de 50^{m},88 hors œuvre et sa largeur de 24^{m},20. Sa longueur, le portique inclus, est de deux fois sa largeur, dont un tiers, à l'ouest, est occupé par le portique et le vestibule. Le portique est hexastyle et de l'ordre corinthien, dont le tympan est orné de l'écusson royal. Les entre-colonnements sont de 2 diamètres et demi ; la saillie du portique est de 2 diamètres; ses côtés sont ornés d'antes à leur jonction avec le corps de l'édifice, à une distance de 1 diamètre et demi du pilastre. Les façades

latérales du nord et du sud se composent d'un rez-de-chaussée et d'un étage, séparés par une *fascia* ou large bande, et ornés de fenêtres rustiques. Entre ces dernières, les murs sont décorés de pilastres de la même dimension que celle des colonnes du portique, et distants les uns des autres de 4 diamètres : mais aux faces ouest et est, les façades se distinguent par des colonnes isolées accouplées avec des antes. Les façades latérales sont reliées aux grandes lignes du portique par des colonnes placées en retraite contre le mur et accouplées avec des antes, afin de produire un jeu de lumière qui prête un grand effet aux autres parties. L'intérieur est divisé en trois nefs inégales séparées les unes des autres par une rangée de quatre colonnes corinthiennes sur piedestaux élevés jusqu'à la hauteur des bancs. De leurs entablements isolés s'élève un plafond elliptique, couvrant la nef centrale. Ce plafond est formé par des arcs doubleaux entre lesquels la voûte est transversalement percée dans les espaces au-dessus des entre-colonnements par des arcs demi-circulaires qui naissent au-dessus de l'entablement de chaque colonne. Quant à la couverture des bas côtés, on voit des arcs semi-circulaires qui ont leur naissance au-dessus des entablements et qui aboutissent au nord et au sud à des consoles des murs latéraux ; par leur jonction avec les arcs longitudinaux d'une colonne à l'autre, ils forment des pendentifs produisant de petits dômes ou coupoles déprimées au-dessus des bas-côtés ; quant à la tour et sa flèche, ensemble de 74 mètres d'élévation, elle a un grand défaut, celui d'écraser impitoyablement le portique, qui souffre sous cette masse verticale, démesurément élevée.

Gibbs ne fut pas aussi heureux dans sa conception de l'église de Saint-Mary le Strand. Il n'existe pas une partie dans ce monument où l'œil puisse se reposer avec plaisir. Il est haché en petits détails qui, quoique n'offensant pas le goût, détruisent toute idée de masse et de grandeur dans l'œuvre.

En 1747 Gibbs bâtit Radcliff Library à Oxford. Cette bibliothèque est une rotonde sur un soubassement rustique, avec nombre d'entrées et de niches. Au-dessus s'élève une colonnade de l'ordre corinthien composée de colonnes accouplées, de deux rangs de fenêtres qui alternent avec des niches. Au-dessus de l'entablement existe une balustrade continue bien réussie, dont les parties pleines sont ornées de vases ; au-dessus s'élève une simple et élégante coupole de 30^{m},50 de diamètre

et 42^{m},65 d'élévation. Cet extérieur est imposant et correct. On peut critiquer les fenêtres supérieures qui ressemblent à des mezzanines, ainsi que les frontons inutiles au-dessus des portes. L'intérieur est une salle circulaire ornée de pilastres d'ordre ionique. Gibbs bâtit encore l'hôpital Saint-Barthélemi, de 1730 à 1733; l'église de Saint-George, Hanover Square, qu'on lui attribue, n'est pas de lui. A Derby, il a bâti une nouvelle église d'ordre toscan avec un clocher dans le style du moyen âge, et enfin le palais sénatorial et un nouveau bâtiment à King's College de Cambridge. Gibbs mourut en 1754. Il suivit les règles sévères de son art, il dessinait rigoureusement ses projets en se conformant, autant qu'il était en son pouvoir, aux principes que lui avaient laissés ses devanciers. Mais il n'avait pas en partage les hautes qualités de l'esprit susceptibles de le diriger dans sa science mathématique et professionnelle. Son imagination était sans ampleur, et il lui manquait les idées de simplicité, et la grâce et le charme dans ses conceptions. En 1728, Gibbs publia dans un grand volume in-folio certains monuments et quelques-unes de ses propres compositions. Il est aussi l'auteur du monument de Mathieu Prior (poète et diplomate anglais) dans l'abbaye de Westminster; Prior mourut en 1721 : le buste du poète diplomate est de Coysevox et un présent à l'auteur de Louis XIV.

Nous arrivons à un style d'architecture dû à un troisième architecte écossais : Colin Campbell, qui avait des idées plus mûries en fait de goût que Gibbs, mais peu de grandeur dans l'imagination : c'était un architecte archéologue s'inspirant des monuments de Rome antique et quelque peu des règles données par Vitruve. Il a élevé des édifices de quelque importance sous le règne de Georges Ier (de 1714 à 1727), mais il doit surtout sa renommée à trois volumes in-folio qui sous le titre de *Vitruvius Britannicus*, Londres 1713, contiennent les principaux monuments d'Angleterre. Campbell fut intendant des bâtiments de l'hôpital de Greenwich; il bâtit le manoir de Mereworth dans le Kent, imitation de la villa Capra construite par Palladio auprès de Vérone, ensuite en 1715 le château de Wanstead dans le comté d'Essex, démoli en 1815, dont la façade avait 79 mètres d'étendue. Ce château, d'un caractère classique, était un des plus élégants de l'Angleterre sous le rapport du style et du goût. La façade se composait d'une partie centrale plus élevée que les ailes, précédée d'un portique à six colonnes auquel on accédait par un bel escalier

à double rampe; cette partie se composait d'un rez-de-chaussée, d'un premier étage et d'un attique ou mezzanine couronné d'une simple mais élégante balustrade. Les ailes contenaient un rez-de-chaussée et seulement un premier étage. La façade était flanquée à gauche et à droite d'un pavillon sobre d'ornementation, ayant la même élévation que le corps central et orné d'une vaste fenêtre vénitienne. Les murs du rez-de-chaussée étaient en appareil rustique. Le plan, avec deux cours intérieures, était correct, toutes les pièces bien éclairées : le grand vestibule avait $15^{m},55$ de longueur sur $11^{m},00$ de profondeur. Colin Campbell mourut en 1734.

Vers 1733, on éleva à Londres le bâtiment des Horse Guards, Whitehall, d'après le projet de Guillaume Kent, qui mourut en 1748. Le bâtiment en question est une des conceptions architecturales des plus lourdes et des plus baroques; c'est un digne pendant à quelques-unes des élucubrations du fameux Dieterlin. Kent a bâti encore, pour le comte de Leicester, le château de Holkham dans le Norfolk, gravé et publié en 1761 par Brettingham.

L'art de disposer et d'orner convenablement les jardins s'éleva, lorsqu'à la sortie du moyen âge l'attention fut portée sur la nature et ses riants paysages. Les Italiens furent les premiers qui dans leurs tableaux copièrent les scènes de leur merveilleuse nature et créèrent la peinture de paysage. L'art réel de l'architecture des jardins ne prit naissance que lorsqu'on ordonna, selon un plan et une idée conçus, les éléments multiples et divers offerts par la nature. Cet art paraît s'être développé d'abord en Italie sous les princes de la maison de Médicis et de celle d'Este, ainsi que dans les républiques florissantes de Gênes et de Venise; de là il passa en Hollande et en Angleterre. Là, prédominait seulement le sentiment de l'ordre, de l'utilité et de la commodité, tandis qu'en France on éleva les jardins à un art architectural, à une régularité géométrique du beau et tandis qu'on avait introduit les formes végétales dans l'architecture, on arriva à reporter l'architecture sur le règne végétal en négligeant la beauté pittoresque. Dès le seizième siècle, la France offrait déjà des jardins symétriques : mais Le Nôtre, né en 1613 et mort en 1700, fut le véritable créateur des jardins français. Ses successeurs allèrent

bien au delà de lui dans les efforts de parer la nature du costume de la cour; au lieu d'élever la nature à un art, ils en firent une caricature, une monstruosité! On ne peut nier cependant que ce style des jardins gagna une puissante harmonie avec la disposition et le caractère des monuments et qui devait y régner. Ce genre contre nature fut répandu, avec la prépondérance des modes françaises, aussi dans d'autres pays, mais devait bientôt trouver de l'opposition. C'est ce qui arriva d'abord en Angleterre où Addisson et Pope s'élevèrent contre cet engouement. Guillaume Kent rejeta le principe de la régularité géométrique, en dessinant des jardins selon le principe que la nature elle-même était l'arché-type du jardin. Il fut le créateur des jardins, des *pleasure grounds* anglais. Mais quoique Kent partît du principe qu'il fallait imiter le paysage dans le jardin, il n'y réussit pas dans l'exécution. Son style n'était point la simplicité, mais le maniéré, simplicité qui cherchait à être simple. C'est ce qui eut surtout lieu à la suite de la connaissance qu'on eut de l'art de tracer les jardins en Orient et particulièrement les jardins chinois que Chambers fit connaître en l'année 1772. L'idée de Kent fut bientôt poussée à l'excès en Angleterre où l'on rejeta toute règle. On substitua, à la nature réglée des Français, une nature sauvage et déréglée, ou bien on conçut une nature recherchée, un amalgame, un entassement violent des dispositions et des objets les plus hétérogènes dans un petit espace, provoqués par l'imitation des paysages offerts par la nature indépendante et vraie, imitation surtout qui fit époque dans la phase chinoise où s'immobilisait la mode du chinois. Browne suivit l'invention de Kent; toutefois ses idées furent plus amples, mais terre à terre, ainsi que le témoigne sa composition du parc de Blenheim. Mais il y eut des élucubrations nouvelles de tous genres dans la disposition des jardins. Alors aussi fatigués de ces extravagances, Payne Knight et Uvedale Price fondèrent une meilleure école; le dernier surtout combattit dans ses *Essays on the picturesque,* le style des jardins d'alors : Repton vint ensuite. Pour en revenir à Kent, son style d'architecture se ressent de ce qu'il voulut être peintre et architecte : il ne fut que médiocre dans l'un et l'autre art.

On croit que ce fut vers 1733 qu'on éleva la dernière église en pierre ornée de clochers et de flèches, usage que Wren avait généralisé; cette église est celle de Saint-Giles dans les champs, dont

Henri Flitcroft fut l'auteur. L'extérieur repose sur un soubassement rustique, les fenêtres des galeries sont semi-circulaires et le tout est couronné d'une corniche à modillons. La tour a 50^{m},30 d'élévation, elle consiste en une partie carrée dont le haut est orné de pilastres doriques : au-dessus elle passe à l'octogone en plan, dont les faces sont décorées des trois quarts de la colonne ionique (engagée) et qui supportent une balustrade et des vases; enfin au-dessus s'élève la flèche également octogone. Le même architecte bâtit encore l'église de Saint-Olave, dans Southwark.

La vieille souche des Bretons paraît avoir été une espèce d'hommes solides et habiles; la domination romaine n'a pas laissé de trace sensible chez le peuple anglais : toutefois les immigrations des races germaniques et des races franco-normandes ont, ainsi que le prouve la langue anglaise avec ses mélanges, éteint l'originalité de cette nation. Comme la situation insulaire du pays le garantit des attaques du dehors, mais qu'elle engage au contraire à l'attaque, qu'elle en fit une nation commerçante et maritime puissante, les Anglais ont un caractère qu'ils acquirent eux-mêmes. Conséquemment ce caractère ne signifierait autre chose que le principe conquis par un enseignement et un exemple précoces d'en acquérir un, c'est-à-dire d'affecter d'en avoir, en persévérant avec une volonté arrêtée dans un principe accepté sans contrainte et de ne pas dévier d'une certaine règle n'importe laquelle, ce qui donne à l'homme la facilité de savoir à coup sûr ce qu'on peut penser de lui, lui des autres.

Une grande évolution morale eut lieu en Angleterre à partir du milieu du règne d'Élisabeth jusqu'à la réunion du long Parlement en 1640. L'Angleterre devint la nation d'un livre, et ce livre était la Bible. La popularité de la Bible était due encore à des causes autres que la religion. L'ensemble de la prose anglaise, à l'exception des traités oubliés de Wiclif, s'était élevé depuis la traduction des livres appelés saints, faite par Tyndall et Coverdale. Aucune histoire, aucun roman, aucune poésie, sauf les vers peu connus de Chaucer, ne purent avoir aucun ascendant pratique sur la langue anglaise, au moment où la lecture de la Bible fut ordonnée dans les églises. Les légendes et les chroniques, les chants guerriers et les psaumes, les archives politiques et les biographies, la voix des prophètes, les paraboles des évangélistes, les récits de missions, les périls maritimes et ceux au sein des païens, les arguments philoso-

phiques, les visions apocalyptiques, tout cela fut lancé, précipité sur des esprits la plupart inoccupés et ignorants de toute renaissance de science rivale.

La révélation de l'abondance de la littérature grecque et latine évoqua la révolution de la Renaissance; la révélation de l'ancienne littérature hébraïque appela la révolution religieuse. La première de ces révélations changea de fond en comble les idées sociales et ouvrit les temps modernes; la seconde ne fut pas aussi profonde, aussi radicale, ni aussi universelle, elle resta locale. En traduisant la Bible en allemand, Luther donna une lecture au public, mais pour pouvoir s'adonner à cette lecture, il fallait apprendre à lire, c'est aussi ce que voulut et recommanda Luther. Aucune version ne pouvait transporter dans une autre langue le charme particulier du langage qui donnait leur haute valeur aux auteurs de la Grèce et de Rome.

Les lettres classiques restèrent pour cette raison en la possession des savants, c'est-à-dire dans celle du petit nombre; parmi ceux-ci, en en exceptant Colet et More ou les grands hommes qui ressuscitèrent le génie de l'antiquité aryenne à Florence et ailleurs, l'action directe des lettres classiques resta pour le moment purement intellectuelle. La version anglaise de la Bible, œuvre d'un bout à l'autre de l'esprit sémitique, comme simple monument littéraire, reste le plus noble exemple de la langue anglaise. Cette traduction constitua l'ensemble littéraire pratiquement accessible à l'anglais du peuple, elle devint la littérature nationale, et fit contracter l'habitude d'introduire dans la parole et l'écriture, des idées et des tournures de phrases bibliques. De là aussi l'enthousiasme et cet attachement traditionnel à l'architecture ogivale du moyen âge qui, dans sa monotonie et son expression de mélancolie, représente fidèlement les aspirations véhémentes et illusoires du génie judéo-arabe, rêvées par un peuple ignorant, et dominé par un esprit antiesthétique, et ne jouissant pas des merveilles qu'une nature, autre que celle du sol qu'il habitait, déployait comme par exemple celles de l'Inde, et de la Grèce et de l'Italie. De là aussi une des causes qui empêchèrent les idées de l'antiquité grecque et latine de prendre pied en Angleterre au seizième siècle et d'être rebelle à l'introduction de l'architecture de la Renaissance qui ne reproduisait pas les types du style traditionnel du système ogival. Nous avons démontré, ailleurs, que l'ar-

chitecture ogivale n'a pas eu le sentiment religieux par origine, mais uniquement une nécessité de construction [1].

Jusqu'au milieu du siècle dernier, les monuments romains furent seuls connus et plus particulièrement par les travaux d'Antoine Desgodets qui avait publié en 1682 *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement*. Cet ouvrage, avec les livres de Vitruve, avait fait en grande partie la source où puisèrent les architectes français et du reste du continent, quand ils n'étaient point allés eux-mêmes à Rome. Les merveilleux monuments de la Grèce antique n'étaient connus que par ouï-dire; ils n'avaient point été étudiés et mesurés par des architectes français ou anglais.

Enfin, en 1762 parut le premier volume d'un ouvrage intitulé « *Antiquities of Athens* » par Jacques Stuart, d'origine écossaise. Ce livre devait former quatre volumes in-folio; les trois derniers ne parurent qu'après la mort de l'auteur (1788), le second en 1790, le troisième en 1794 et le quatrième en 1815. Au nombre des œuvres de Stuart, sont la maison de lord Auson dans Saint-James Square, Belvédère auprès d'Erith, dans le Kent, Montagne's House dans Portman Square, la chapelle et l'infirmerie de l'hôpital de Greenwich, un arc de triomphe et une tour des vents octogone et d'autres édifices, à Shuckburgh dans le Straffordshire, et pour lord Spencer son hôtel dans Saint-James's Place. L'apparition des *Antiquités d'Athènes* ouvrit les yeux sur le trouble confus et cette saltation bâtarde de formes rectilignes constructives à des décorations colossales. Mais la purification du style qui fut amenée par la connaissance des édifices grecs purs, style qui peut être considéré comme étant encore très universellement répandu, tomba bientôt après dans l'extrême opposé; on imita sans réserve les monuments grecs, dont la simplicité et la stabilité de lignes n'avaient été exécutées qu'en petites dimensions; on imita ces monuments dans de plus grandes proportions, de sorte qu'on les grandit d'une manière monstrueuse dont le résultat fut de produire un vide et un creux colossaux. Quant à l'accomplissement du but proposé, l'exigence actuelle des vastes et hauts emplacements divers se dresse devant l'architecte puriste comme autant d'ennemis qu'il n'a jamais pu vaincre à cause des points d'appui qui diminuent la surface donnée, et de l'architecture horizontale des Grecs. Il dut se

1. Voyez notre *Histoire générale de l'architecture*, t. II, p. 841 et suiv.

résigner presque toujours en face du despotisme prosaïque du but prescrit et sacrifier l'idéal architectural grec pur dans les espaces intérieurs aux voûtes hardies des Romains ; mais il chercha au moins à conserver pour les façades l'unique étage, l'étroit entre-colonnement, la rigueur des entablements, selon les préceptes rigoureux des écoles grecques.

Mais là encore il fut confondu par le but moderne, son ennemi impitoyable. Ce but exigeait dans une construction à deux étages deux rangées de fenêtres l'une sur l'autre, en sorte que d'habitude une véritable architecture fut employée relativement sur ce point, c'est-à-dire un fronton grec appuyé sur des colonnes, tandis que les autres furent abandonnés à la pauvreté, restés souvent même privés d'entablement fictif. Et si pour surcroît de malheur on demandait un passage carrossable, le portique grec, salut de l'architecte, était directement rendu impossible. On a des exemples de ce qui vient d'être dit, dans les châteaux de Blenheim, de Wanstead, de Kedlestone, etc.

Le collaborateur de Stuart, Nicolas Revett, mort en 1804, voyagea en Italie et visita avec lui Athènes en 1750. Il éleva les portiques ouest et est du château de lord De Spencer, à West Wycombe ainsi que quelques temples. Pour sir Lionel Hyde il bâtit l'église de Ayot Saint-Laurent, dans le Hertshire, dont la façade est un portique dorique couronné d'un fronton aplati et bas ; de chaque côté une colonnade ionique rejoint le centre avec un élégant tombeau vide. Il ajouta aussi un portique à la façade orientale de Standlinch, dans le Wiltschire.

A cette simplicité et à cette pureté, que les deux derniers architectes nommés s'efforcèrent d'introduire dans les constructions élevées en Angleterre, voie dans laquelle ils firent entrer pas mal d'artistes, fut livrée une lutte par le mauvais goût de Robert Adam, architecte à la mode, dont le coup d'œil avait été corrompu par les plus mauvaises œuvres d'architecture de la décadence romaine. Adam avait visité la Dalmatie : en 1764, il publia le palais de Dioclétien à Spalatro. Les ornements de mauvais goût de ce palais furent employés à décorer les maisons qu'élevait Adam, au moment même où parurent les *Antiquités d'Athènes* de Stuart et où les types grecs et romains étaient employés en même temps. Cependant, les mauvaises élucubrations d'Adam ne furent pas seulement tolérées, mais elles trouvèrent de plus des admirateurs. Le meilleur échantillon du style

éreinté d'Adam, qui mourut en 1792 à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, c'est le château de Kedlestone dans le Derbyshire.

Il nous reste à parler, pour clore l'histoire de l'architecture au dix-huitième siècle en Angleterre, d'un architecte aussi célèbre dans son pays que I. Jones et Wren. Il s'agit de sir William Chambers, né en 1725. Il fut d'abord subrécargue et alla en cette qualité aux Indes Orientales; là il s'éprit de l'architecture chinoise pour laquelle il eut un goût décidé. Il y dessina des costumes et des monuments, ce qui décida de sa vocation. Il fut choisi pour donner des leçons de dessin au prince de Galles, depuis Georges III, qui, lorsque roi, le nomma contrôleur général de ses bâtiments. Chambers eut une telle vogue qu'il bâtit dans presque toutes les parties de l'Angleterre et même jusqu'en Irlande.

Chambers est le seul architecte de la fin du dix-huitième siècle qui mérite quelque attention dans une histoire de l'architecture. Cet artiste a bâti une villa pour le comte de Besborough à Rochampton, dont le portique n'est pas sans mérite; ensuite l'observatoire de Richmond et la plupart des fabriques des beaux jardins de Kew où il employa des sommes considérables à développer son goût pour le genre chinois; enfin un marché à Woodstock, d'un style simple et approprié au but en vue. L'œuvre principale de Chambers, c'est Somerset House, dans le Strand à Londres, élevé de 1776 à 1786 sur l'emplacement du palais du protecteur Somerset[1]. Cet hôtel forme un rectangle de 243^m,75 de longueur sur 152^m,40 de profondeur, au milieu duquel il y a une cour de 104^m,50 de longueur sur 64^m,00 de profondeur, avec un passage ou rue allant du nord au sud à travers les côtés de l'est et de l'ouest. Du côté de la rivière, le palais s'élève sur une terrasse de 15 mètres de largeur, dont le niveau est à 15 mètres au-dessus de celui du fleuve; cette terrasse s'étend dans toute la longueur de l'hôtel. La façade sur le Strand a seulement 41 mètres de longueur. Cette façade est composée d'un soubassement rustique qui supporte dix colonnes corinthiennes sur piédestaux, couronnées d'un attique qui s'étend au-dessus des trois entre-colonnements du centre, flanqué de chaque côté d'une balustrade. L'ordre embrasse deux étages. Il y a neuf arcades spacieuses au soubasse-

1. Le duc de Somerset, oncle du roi Édouard VI, exerça son protectorat du 28 janvier 1547 jusqu'en 1549.

ment, dont les trois ouvertes du centre donnent accès à la cour. De chaque côté ces arcades contiennent des fenêtres d'ordre dorique, décorées de pilastres avec entablement et fronton. Les clefs sont sculptées en relief avec neuf têtes représentant l'Océan et les huit principaux fleuves de la Grande-Bretagne. Les trois arcades d'entrée ouvertes susdites conduisent à un vestibule qui donne communication du Strand avec la cour intérieure. Ce vestibule est décoré de colonnes d'ordre dorique, dont l'entablement supporte une voûte. La façade de ce corps de bâtiment, vers le rectangle, a 61 mètres d'étendue, longueur plus considérable que celle de la façade sur le Strand. Cependant sa décoration et son style correspondent avec cette dernière; la seule différence entre elles, c'est qu'il y a là des pilastres au lieu de colonnes; les portes et les fenêtres diffèrent aussi.

La façade sur la Tamise est semblable à celle que nous avons décrite. Le projet primitif était que l'étendue de la terrasse serait de 335 mètres. Cette terrasse est supportée par une arcade gigantesque; elle est en outre munie d'une balustrade. Au centre de la terrasse il y a un grand arc qui offre une communication aux vaisseaux : les côtés de cet arc sont ornés de colonnes accouplées de l'ordre toscan, dont la corniche s'étend dans toute la longueur de la terrasse.

L'architecte de ce palais ou hôtel y a déployé du talent, mais non du génie. On y voit maintes fautes : cette gigantesque construction en impose par ses dimensions, mais elle n'a rien de sympathique ni de majestueux.

En 1759, sir William Chambers publia un traité sur la partie décorative de l'architecture civile, dont Joseph Gwilt a donné une édition augmentée en 1825. Ce livre autant que sa date le permet, est resté jusqu'à ce jour le guide de ceux qui étudient l'architecture en Angleterre. On trouve dans cet ouvrage une variété de dessins pour les différents membres et parties des édifices. Chambers mourut en 1796.

Sous le règne de Georges II (de 1727 à 1760) quelques membres de la noblesse anglaise, ayant une fortune considérable, s'appliquèrent assidûment et avec succès, non seulement à acquérir la théorie, mais encore la science pratique de l'art. Parmi ces gentilshommes, il y en eut qui avaient un talent réel. Avec un noble désintéressement les comtes de Pembroke et de Burlington se dévouèrent, non seulement à encourager les études et travaux des autres, mais ils

ont produit d'assez beaux monuments eux-mêmes, ou fait construire sous leur direction les édifices dont ils avaient conçu les projets. Le nombre de ces estimables nobles fut un grand avantage pour eux et pour le pays. Ils possédaient ce juste sentiment que leur grande fortune, leur rang et leur influence sur la société les obligeaient à les utiliser au bénéfice de la communauté aussi bien que pour leur propre satisfaction. Ces gentilshommes ne se contentèrent pas seulement de s'instruire par les livres et ce qui les entourait chez eux; ils voyagèrent dans les pays étrangers, pour admirer les restes de l'art antique qui sont les meilleures archives pour découvrir les meilleurs principes des arts du dessin et de la stabilité de la construction.

Lord Burlington protégeait Giacomo Leoni, vénitien de nation: il avait été architecte de l'électeur palatin. On suppose que ce fut ce lord qui l'engagea à venir en Angleterre dans le but d'éditer les œuvres de Palladio qui parurent en 1725. Ensuite il publia une édition de l'ouvrage sur l'architecture d'Alberti, en y ajoutant quelques-uns de ses propres projets. Moor Park House, dans le Hertshire, est sa plus grande œuvre. Leoni fit de grandes additions à Lyme Hall, dans le Cheshire, à Bodecton Parc, dans le Sussex et ailleurs. Il mourut en 1746.

Nous ne pouvons passer sous silence l'histoire de Mansion House à Londres, résidence du lord maire durant l'exercice de ses fonctions. Cette pile de maçonnerie, ce monument, le plus laid qui ait été élevé sur la surface de la terre, date de l'année 1739 et fut achevé en 1741. Lord Burlington, le grand amateur et connaisseur en fait d'art, avait à cœur que la capitale de son pays fût dotée d'un palais digne du lord maire, et dans cette vue, il présenta au conseil un dessin original de Palladio. Un des conseillers ne demanda pas si le projet était convenable, s'il remplissait le but proposé, mais si Palladio avait fait son apprentissage à Londres, et s'il en était citoyen et de plus architecte. Sur ce point il y eut grande dispute, et qui sait comment la chose se serait terminée, si un digne conseiller de la ville n'était intervenu en disant : « Il est inutile de disputer davantage ; chacun sait que Palladio est un papiste et que par conséquent il ne peut concourir. » Le projet de lord Burlington fut rejeté à l'unanimité et, à la place de Palladio, on choisit un protestant et citoyen de Londres. Cet homme d'honneur qui devait édifier le palais du

lord maire et qui effectivement le bâtit, était George Dance, de profession un charpentier naval, et c'est aussi ce que prouva son œuvre.

La façade de Mansion House ressemble tout à fait à un vaisseau très chargé faisant le trajet d'Europe dans l'Inde, avec les enroulements placés d'habitude à la proue et à la galerie des navires. Tous les escaliers intérieurs ressemblent à ceux des navires et le couronnement de l'édifice ressemble à celui qu'on prête à l'arche de Noé.

Le lord maire et les aldermen se conduisirent d'une manière plus sensée lorsqu'ils eurent résolu de jeter un grand pont sur la Tamise, celui de Blackfriars. Le Parlement avait voté pour cette construction la somme de 160 000 livres sterling. Les aldermen annoncèrent un concours : le prix fut accordé à Robert Mylne, qui commença ce pont en 1760 et le termina en 1769; il consiste en neuf arches, sa longueur est de 303 mètres de quai à quai; il a coûté 152 480 livres sterling.

Henri Herbert, comte de Pembroke, autre amateur d'architecture, embellit considérablement son château de Wilton où il bâtit Palladian Bridge, dont il posa la première pierre en 1739 et la dernière en 1747. Il bâtit aussi la nouvelle *lodge* dans le parc de Richmond, l'habitation de la comtesse de Suffolk à Marble Hill à Twickenham, le *Water House* dans le parc de lord Orford à Houghton. Il mourut en 1751.

Thomas Ripley, de simple charpentier, fut élevé par la protection de sir Horace Walpole[1], au rang d'architecte et devint alors rival de Kent, protégé de lord Burlington, en faveur duquel Pope vida son abondance satirique sur la tête du pauvre Ripley. Ce dernier bâtit Houghton pour Walpole, mais le projet original était de Campbell, modifié, dit-on, par Ripley. Il éleva aussi Woollerton House pour sir Horace, et l'Amirauté à Londres, en 1726, que Walpole abandonna à son destin, en disant que « c'est le plus laid des édifices et caché à bon droit par la grille, élevée en 1776 par les frères Adam ». La cause de l'art ne fut pas servie par la rivalité de ces deux hommes; l'opposition du dehors augmenta seulement la partialité des partis. Lord Burlington semblait penser que Kent avait des défauts; et sir Horace Walpole ne fut pas moins certain de la supériorité de son protégé. Le temps a dissipé ces divisions nées de l'amitié, mais il n'a

1. Auteur des *Anecdotes de la peinture en Angleterre*, publiés en 1761.

pas encore fait disparaître les maladresses et les fautes dont elle fut l'auteur.

Au nombre des monuments modernes d'architecture en Angleterre, il faut nommer les nouvelles Chambres du parlement, commencées en 1840 par l'architecte Charles Barry. Cette colossale construction a en façade 278^{m},20 de longueur sur 87^{m},75 de profondeur, dans sa partie occidentale. Elle couvre une surface de 3^{h},240, contient 1100 pièces, 100 escaliers et au delà, 3218 mètres de corridors. La tour royale ou de Victoria terminée en 1857, à l'angle sud-ouest, qui contient l'entrée royale, a 22^{m},85 carrés, et s'élève à une hauteur de 103^{m},60, hauteur de 19^{m},50 moindre que celle de la croix de Saint-Paul. La porte d'entrée a 19^{m},80 d'élévation. La tour centrale, de 18^{m},30 de diamètre et 91^{m},40 de hauteur, s'élève au-dessus d'un vestibule central et octogonal, dont la voûte forme une étoile à huit branches, supportée sans pilier central. La tour de l'horloge qui confine au pont de Westminster a 12^{m},20 carrés, surmontée d'un clocher de 97^{m},50 d'élévation au-dessus du cadran.

La grande façade du bord de l'eau est divisée en cinq parties. Celle du milieu est accusée par deux fortes tours peu saillantes. A droite et à gauche, la façade s'étend jusqu'à une aile en saillie de 12^{m},20, bornée de chaque côté par deux tours. Cette façade principale de l'est, est ornée de clochetons, de statues et des écussons des rois et reines d'Angleterre, depuis la conquête jusqu'à nos jours. Quant au style adopté par l'architecte, il reproduit le style perpendiculaire ou Tudor, qui prévalut en Angleterre de 1377 à 1546, pendant environ 169 ans. Malheureusement, ce style perpendiculaire anglais a un caractère de froideur et de tristesse; ensuite toutes ces lignes verticales sont monotones et l'ensemble des édifices de ce style semble avoir pour origine de forts fils de fer. Les meneaux des fenêtres s'élèvent perpendiculairement de bas en haut, exactement comme les barreaux de fer d'une prison. L'équerre et la règle font tous les frais dans cette architecture, avec une surcharge de décoration mathématique qui consiste principalement en panneaux de dimensions et de formes diverses. Comme amortissement du mur de la façade, l'architecte a employé les merlons et les créneaux, fidèle en cela aux exemples du passé et qui, depuis la poudre à canon, n'étaient plus d'aucune utilité.

ESPAGNE

Cadevas, J. D. — Ensayo historico sobre los diversos generos de Arquitectura empleados en España. Madrid, 1848. Un vol. in-8°.
Voyez la bibliographie pour l'Espagne, p. 1149 de notre deuxième volume.

Nous arrivons à un pays où l'architecture de la Renaissance s'éleva et se développa avec une grande richesse, avec un éclat extraordinaire. Les conquérants maures firent relativement plus en Espagne pour l'avancement des sciences que les habitants chrétiens de cette contrée; la cause en était sans doute dans la prépondérance politique des premiers. Sous quelques princes du milieu du moyen âge, les écoles arabes, leurs traductions de certains auteurs grecs, leur poésie et leurs arts avaient amené la culture intellectuelle à un degré élevé. Alphonse X le savant et Jean II furent les protecteurs des sciences; les œuvres d'Alphonse de Cartajena, d'Alphonse de Madrigal, des Marques de Santillana et des Enrique de Villena, étaient connues. En 1474, dans l'année même où Isabelle la Catholique monta sur le trône de Castille, l'imprimerie fut introduite en Espagne; cette reine eut un imprimeur royal, et aucune ville importante ne manquait d'une presse typographique. L'heureuse réforme de l'université de Salamanque imprima un salutaire essor aux sciences; des talents hors ligne en furent l'ornement et la rendirent célèbre. L'héritier du *condestable* de Castille explique l'histoire naturelle de Pline, Torres et Salaya enseignent l'astronomie, Ramos et Fermosel en font autant pour la musique, Lebrija et Arius Barbosa enseignent le latin et le grec. Palentia compose son dictionnaire, traduit Plutarque et Josephe, Hernando del Pulgar écrit ses hommes célèbres et ses chroniques,

Pedro Martir de Angleria, ses décades, Diego de Valera, sa chronique, Alphonse de Cordova, ses tables astronomiques, Diego de Almela, son manuel historique.

Les Espagnols, nés d'un mélange de sang arabe ou maure avec le sang européen, manifestent dans leur conduite politique et privée une certaine solennité qui s'étend jusqu'au paysan. Ils n'aimaient pas s'instruire à l'étranger, ils restèrent des siècles en arrière des autres nations européennes, quant aux sciences. L'absence de lumières maintenait l'Espagnol dans la superstition et le fanatisme religieux. D'un caractère chevaleresque qui perdit peu à peu sa raison d'être, ce caractère s'abaissa à une vie inactive, suffisamment connue sous le nom de grandesse espagnole. En Espagne comme dans le reste de l'Europe, la guerre fut déclarée au régime féodal, et le moyen par lequel le pouvoir monarchique se consolida, c'était l'inquisition, tribunal de la suspicion. L'esprit espagnol resta romanesque, cruel comme les combats d'animaux, ainsi que l'autodafé d'autrefois le prouve. Le goût espagnol surtout dans les arts témoigne en partie de son origine extra-européenne.

Cependant la force des choses, la naissance et le développement des nouvelles idées amenées dans le reste de l'Europe par l'esprit de recherches et d'analyse né au quinzième siècle, saisirent à la longue la nation espagnole. Nombre d'Espagnols se rendirent à l'étranger pour rapporter les nouvelles idées dans leur patrie. Pinciano se distingua en Italie, Silicco et Victoria en France ; de célèbres étrangers se rendirent à la cour de Madrid et furent reçus avec distinction dans le palais des rois, comme par exemple Martir de Angleria, Maximo Siculo, Juan Pablo Oliver et Antonio Blaniardo.

En même temps la noblesse castillane condescend à se donner un nouvel éclat en protégeant les arts et les sciences. Les plus hauts fonctionnaires de Castille se trouvent au nombre des auditeurs du Milanais Pedro Martir de Angleria, tels que le duc de Bragance, D. Juan de Portugal, le marquis de Mondéjor, D. Alphonse de Silva, D. Garcia de Tolède, Villahermosa, D. Pedro Géron, le marquis de Vélez. L'impulsion fut donnée par le trône, elle saisit d'abord les grands qui en firent profiter le peuple. Les mêmes personnages qui cultivaient la littérature classique avaient les moyens, par leur fortune et leur position sociale, d'entreprendre à grands frais de nouvelles constructions. Les nobles que la politique des rois catholiques atti-

rait à la cour, nourris en fait de goût par l'étude des classiques, ne se trouvaient plus à l'aise dans les châteaux et les palais élevés au moyen âge et dont bon nombre avaient été détruits dans les temps de troubles et d'anarchie ; ensuite la loi leur défendait de reconstruire leurs créneaux et leurs tours, et l'entière économie de la vie exigeait des habitations agréables, ornées de galeries et de balcons, de riches vestibules, de plafonds à caissons au lieu des donjons, des salles d'armes et des tours défensives. Les formes du style ogival n'étaient plus convenables à cette métamorphose, les merlons, les machicoulis, les tourelles, les flèches à jour et les formes pyramidales, n'étaient plus de saison. La Renaissance avec son système horizontal, sa division en étages de peu d'élévation, ses plafonds plats à caissons, ses demi-cintres et projections modérées, l'architecture de la Renaissance offrait toutes les qualités exigées dans l'édification des palais, ainsi que pour l'habitation particulière et dans lesquels le style ogival en général, quand il était usité, ne paraissait employé que par nécessité et d'une manière insolite. Aussi les plus anciennes constructions de la Renaissance ne sont-elles point ecclésiastiques mais profanes. Sous ce rapport, il en fut en Espagne comme en France, ainsi que nous l'avons fait remarquer.

Si pour la cathédrale de Salamanque de l'année 1512, et pour celle de Ségovie de 1525, on préféra le style ogival, le collège de Saint-Grégoire à Valladolid, de 1488, fut élevé dans le style de la Renaissance ; il en est de même de celui de Sainte-Croix dans la même ville, de l'année 1480, du palais archiépiscopal de Salamanque de 1521, de la maison des enfants trouvés de Tolède de 1504, monuments élevés sous la conduite d'artistes espagnols formés à l'école du style ogival, ce qui ne les empêcha pas de se distinguer dans la nouvelle architecture qui se répandait généralement avec une célérité remarquable. Cette différence qu'on faisait dans la pratique de ces deux styles, prouve qu'on comprenait leur vrai caractère, dû non seulement à la mode, à l'influence des études classiques ou à celle des ruines de l'antiquité, mais bien à l'état nouveau de la société et à ses exigences nouvelles qui introduisirent avec une si grande célérité l'art que l'Italie venait de créer il y avait un demi-siècle.

Les cathédrales de Salamanque et de Ségovie terminèrent une période de quatre siècles où régna l'architecture du moyen âge en

Espagne. Dès les premières années du seizième siècle on voit des imitations imparfaites du style romain, de faibles et laborieux essais dans la réforme qui fut amenée par les progrès faits dans la culture intellectuelle comme par l'évolution des idées qui étaient en éclosion. L'Espagne eut alors des architectes célèbres qui laissèrent des œuvres remarquables dans le style de la Renaissance sans cependant répudier l'architecture des siècles passés. Ainsi on a de Diego de Riano, dans la cathédrale de Séville, trois œuvres dans les différents styles, alors en pratique, le style ogival dans la sacristie des Calices de 1530, le style de la Renaissance dans la sacristie principale de la même année et dans la salle capitulaire une architecture entièrement dans le style classique ou romain, également de 1530.

Les Espagnols s'inspirèrent de l'architecture de la Renaissance italienne, mais d'une manière qui leur fut propre. L'Italie n'avait pu adopter le style ogival du nord, elle développa le roman ou architecture à plein cintre, dont les formes se rapprochaient du classique romain. Les Italiens purent donc facilement s'assimiler la légèreté du nouveau style. En Espagne régnait seule l'ogive qui était diamétralement l'opposé du style de la Renaissance : les architectes espagnols ne pouvaient donc qu'adopter ses colonnes qu'ils allongèrent, ses semi-cintres, qui durent remplacer les ogives, mais aux dépens des voûtes qui durent s'aplatir et subir un changement dans toute leur structure, se rapprocher du sérieux du nouveau style, en lui sacrifiant sa légèreté et ses riches et fantastiques détails.

Pour que ce passage ne parût pas trop accentué, trop puissant, pour que les propriétés contradictoires dans les édifices pussent s'accorder en quelque sorte entre elles, l'art transigea avec les habitudes de l'époque, en cherchant en même temps à conserver le respect dû aux anciennes formes, tout en charmant cependant par des nouveautés. Les efforts faits dans cette transaction ne purent immédiatement faire revivre les monuments des Césars, on rappela à la vie leurs traits généraux, mais avec un changement on ne peut plus visible dans l'ensemble de l'organisme; le goût arabe, son ornementation, en outre la légèreté des colonnes et des détails du style ogival, se mêlèrent aux formes romaines, et enfin de cette combinaison étrange et surprenante, apparut le style *plateresque*, nommé peut-être ainsi parce que les célèbres orfèvres (*plateros*) qui florissaient alors, l'appliquèrent avec le plus grand succès dans leurs travaux richement

ornés et exécutés avec le plus grand soin et la plus grande patience.

Les éléments qui firent défaut aux autres nations devaient exercer une influence puissante sur le caractère du nouveau style en Espagne. A peine y existait-il quelque monument romain pouvant servir d'imitation, tandis que les architectes de la Renaissance copièrent, non complètement cependant, les édifices arabes quant aux détails, et surtout en empruntant une partie de leur ornementation, les dents de scie, les nébules qui couronnaient les murs des mosquées et introduits par les Arabes; leurs tours carrées, leurs entrelacs de rubans et leurs combinaisons géométriques de jones et de feuilles de plantes orientales, furent introduits dans le style plateresque et varièrent avec l'ornementation classico-romaine.

Ce cachet arabe s'observe surtout dans l'ancien royaume d'Aragon, non seulement aux maisons et aux châteaux, mais encore à certaines églises datant de la fin du quinzième siècle ou du commencement du seizième siècle, tout en ayant pour type la nouvelle architecture de la Renaissance. Peu à peu cette physionomie arabe de l'ornementation se perdit: l'ensemble du style devint insensiblement identique à celui créé par Brunelleschi et ses élèves, et qui se nationalisa en Espagne à l'époque de Badajoz, de Covarrubias et de Valdevira et d'autres architectes du courant du seizième siècle.

On observe d'abord cette école arabo-renaissance avec ce singulier mélange d'ornementation aux façades qui remplacèrent les façades ogivales : si elles rappellent des détails classiques sans proportion dans leur rapport avec l'ensemble, on n'y voit pas de corniches ni cordons courants, encore moins la combinaison architecturale de parties séparées concourant à un ensemble, en un mot à l'unité de conception. La porte d'entrée sur les façades était ornée de colonnes avec piédestaux et d'arcs ou frontons à plein cintre; on pratiquait au-dessus un ou plusieurs étages en miniature, le tout était orné avec grand soin; les ornements variaient avec des figures; sur les côtés on plaçait des niches ou des fenêtres dont l'encadrement formait saillie sur le mur et posait sur des consoles. Comme exemple on citera le portail célèbre de l'hôtel des Enfants trouvés à Tolède, ou hôpital de la Croix, que le cardinal P. Gonzalez de Mendoza fit bâtir et dont il chargea en 1504 l'architecte Enrique de Egas. Cet édifice, un des plus anciens en Espagne, est dans le style de la Renaissance; il exprime

déjà une grande différence, complètement autre du style ogival et qui n'avait encore aucune ressemblance avec l'architecture italienne en pratique à cette époque. En 1531 Alonso de Covarrubias, architecte de grand génie, éleva la magnifique chapelle des Rois nouveaux à Tolède : cet artiste s'écartait moins que ses contemporains du style classique romain. Dans le cloître de la cathédrale de Cordoue, que l'architecte Fernan Ruiz commença en 1523, la Renaissance se manifeste particulièrement, sinon aussi élégamment que dans certains monuments postérieurs.

Dans ces monuments ainsi que dans d'autres de cette époque, en Espagne, la Renaissance dut prendre un caractère original par les réminiscences, non encore oubliées en pratique, du style ogival dans ses diverses phases, ensuite par la technique usitée antérieurement, par l'action qu'exerça l'ornementation moresque, la physionomie particulière de la statuaire et de la sculpture, le goût qui prédominait dans la société espagnole depuis le temps de Juan II, vers 1479.

Le cloître du grand collège de l'archevèque Fonséca, à Salamanque, commencé en l'année 1521, offre une combinaison du style plateresque avec des formes classico-romaines et quelques réminiscences gothiques : au premier étage, on voit des arcades formées par des pleincintres et des colonnes cannelées, se rapprochant du style romain antique, au second on observe des colonnes en forme de balustres, et de petits détails insignifiants inconnus aux anciens. Ce cloître est l'œuvre de Pierre de Ibarra et fut terminé en 1531. Nous citerons encore d'Ibarra la chapelle de Piedra Buena, dans l'église conventuelle de l'ordre d'Alcantara ; le grand collège de Cuenca à Salamanque; la Casa de Salinas (magasin au sel); la Porte de la ville de Zamora; tous ces édifices sont également des essais dans l'architecture de la Renaissance, dans laquelle on aperçoit la fusion de plusieurs styles antérieurs.

Dans le cloître de la cathédrale de Cordoue, commencé en 1523 sous la direction de Fernan Ruiz, la Renaissance est déjà plus prononcée sinon aussi magnifiquement développée que dans quelques monuments postérieurs. Nous avons déjà parlé de Alphonse de Covarrubias, architecte de la chapelle des Rois nouveaux à Tolède ; on a encore de lui le palais archiépiscopal à Alcala de Hénarès, de 1534, avec ses colonnes imitées de l'ordre corinthien. En 1537 il bâtit la façade, le vestibule et l'atrium du magnifique Alcazar de Tolède, et

en 1546 le cloître de San Miguel de los Reyes à Valence, richement orné de splendides sculptures. Ce fut dans le même goût, mais plus sévèrement et avec une moindre abondance d'ornementation que Barthelemi Bustamante éleva en 1545 l'hôpital de Saint-Jean-Baptiste à Tolède et que Vega restaura le palais de Madrid.

Vers la fin du seizième siècle le style de la Renaissance commence sa transition au classique, l'originalité disparaît en partie et prend en Espagne un caractère particulier de morne sévérité. Alors s'éleva, sous Charles V, le palais inachevé de Grenade, situé à côté de l'Alhambra, et en 1563 Philippe II fit bâtir l'Escurial, destiné à être en même temps un couvent, un palais et un sépulcre et où Jean de Herrera, l'architecte, a représenté le sombre et fatal caractère de son souverain, dans des masses gigantesques de construction. L'Escurial a été terminé en l'année 1584. Dans les siècles suivants, l'architecture espagnole a suivi les mêmes vicissitudes qu'en Italie et en France.

FIN.

TABLE GÉNÉRALE

DU TROISIÈME VOLUME

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE

8445. — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.